

Cuadernos Hispanoamericanos

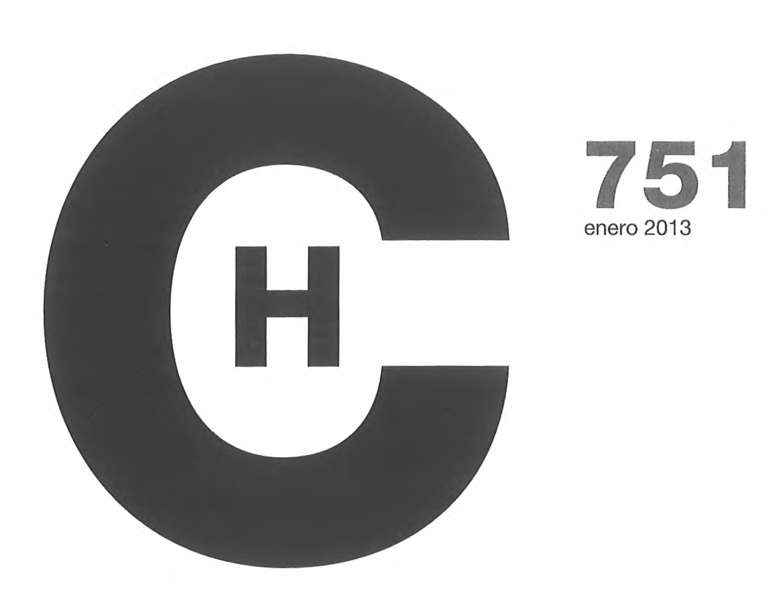
Dossier:
Auto/Biografía en Hispanoamérica

Colaboran:
Daniel Mesa Gancedo
Tania Pleitez Vela
Matías Barchino
Blas Matamoro
Manuel Alberca

Entrevista con Antonio Muñoz Molina

Ilustraciones: Justo Barboza

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo



751
enero 2013

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
José Manuel García-Margallo
Secretario de Estado de la Cooperación Internacional
Jesús Manuel Gracia Aldaz
Director AECID
Juan López-Dóriga Pérez
Directora de Relaciones Culturales y Científicas
Itziar Taboada
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Guillermo Escribano Manzano
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Director: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 84 01. Subscripciones: 91 582 79 45
Administración y redacción: **Laura García Bardina**
e-mail: laura.garcia@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Estilo Estugraf Impresores, S.L.
Pol. Ind. Los Huertecillos, nave 13 - 28350 CIEMPOZUELOS (Madrid)
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-12-003-1
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

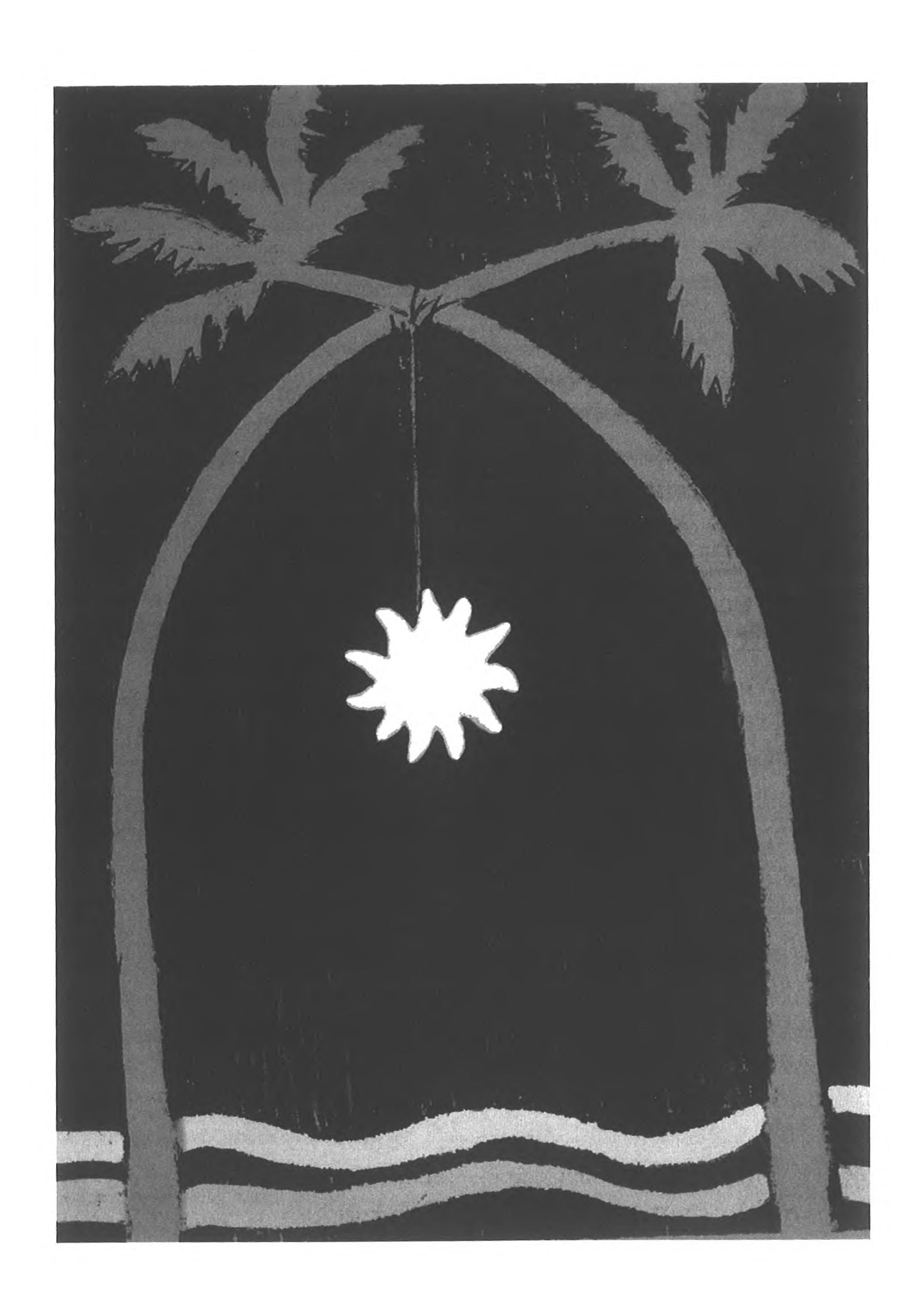
751 Índice

Dossier

Entrevista

Punto de vista

Biblioteca





Coordinado por Anna Caballé



Diarios personales hispanoamericanos en el siglo XXI

Daniel Mesa Gancedo

La publicación de diarios hispanoamericanos ha alcanzado en lo que va de siglo tanta amplitud cuantitativa y tal alcance significativo (por la figura de sus autores o por su contenido) que puede afirmarse que nos encontramos ante una confirmación y, a la vez, una superación del «giro autobiográfico» o «subjetivo» que caracteriza a la escritura occidental de las últimas décadas. Esa publicación proliferante se alimenta de recuperaciones, descubrimientos o creación de textos nuevos y, se convierte, quizá nunca mejor dicho, en «signo de los tiempos»: la contundencia de los hechos (*facta*) y la volatilidad de los fantasmas (*ficta*), todo queda teñido por la fugacidad de la fechas y el fragmentarismo de la ficha.

Aquí trataré, apenas, de presentar un breve panorama de la configuración del diarismo hispanoamericano en lo que va de siglo XXI, con la certeza de que la aproximación sólo puede ser, en sí misma, fragmentaria, desigual e incompleta, pues es seguro que, en alguna parte, ya se está preparando una nueva edición o reedición de un diario que nos permitirá completar (o acaso modificar) la imagen que tenemos tanto del autor responsable, como del género en sí mismo, pero también acaso de la época o los sucesos a los que ese diario por venir se refiera.

Nuevos orígenes para el diarismo hispanoamericano y reconstrucción de una tradición

Uno de los fenómenos más importantes de los últimos tiempos en relación con la escritura diarística hispanoamericana es que, en los años transcurridos del siglo XXI, se ha empezado a reconstruir la historia de esa práctica, gracias a la edición de algunos tex-

tos muy relevantes. El primero, por orden de recuperación, fue el de la colombiana Soledad Acosta (1833-1913). Su hallazgo hacia comienzos de 2003, y su publicación en 2004, supuso un acontecimiento no sólo en la historia de las letras de su país, sino en la historia de la escritura de la intimidad en todo el ámbito hispanoamericano. Este minucioso recuento (más de 700 páginas en su original manuscrito) de unos meses capitales (de septiembre de 1853 a mayo de 1855) en la vida de una señorita colombiana de la alta sociedad venía a probar que esa historia era más remota de lo que se sospechaba, pues solía remontarse a los diarios de Eugenio María de Hostos (conservados desde 1866, y publicados en 1939 y de nuevo a partir de 1990) o los de Ignacio M. Altamirano (conservados desde 1864 y publicados muy parcialmente en 1951 y completos en 1992). El interesantísimo diario de Acosta pareció en el momento de su publicación una pieza extraña, pero ya hacía pensar que la historia del género debería ser reescrita con sumo cuidado. En efecto, unos pocos años después, en 2005, se publicó el diario del argentino Ramón Gil Navarro (1827-1883), más «remoto» y más extenso en duración que el de Acosta, pues abarca desde principios de septiembre de 1845 a mediados de julio de 1856. Al igual que en el diario de Acosta, en el de este opositor a Rosas de agitada peripecia por California, Chile y Argentina, se percibe ya una de las constantes del género: la acusada conciencia metatextual, plasmada en reflexiones explícitas sobre el proceso de escritura y, lo que quizá más choca en un primer acercamiento, sobre la posibilidad de lectura:

> «Nunca me he figurado por un momento que alguien pudiera ver las páginas de mi Diario y la prueba de ello es que no he reservado confiarle ni aquellas flaquezas y deslices de que uno debe ser el único confidente. Yo he escrito en él como si yo fuese el único que debe leerle, sin reglas, a mi modo, a mi capricho, ya en una forma ya en otra y sin reservar ni el más insignificante secreto de mi vida; por consiguiente él es mi conciencia escrita desde que yo tengo uso de razón. Cualquier que lea una palabra de mi Diario sin mi consentimiento, peca contra Dios y las instituciones de los hombres, comete una horrenda violación de Derecho y derecho de conciencia que es doble propiedad

de uno; comete una villanía, pasa por una bajeza sin nombre en el diccionario de los apodos negativos. En una palabra, el que profana las tapas de mi Diario abriéndolas sin mi permiso no es un caballero sino un miserable aprendiz de espía, indigno hasta de ser desafiado por mí. [...] todo [está] dirigido a mí solo. Sin intento, sin vanidad ni presunción, como hojas que en mi vida serán sólo leídas por mí y después reducidas a cenizas y a la Nada como la Nada de que se componen». (*Memorias de una sociedad criolla: el diario de Ramón Gil Navarro,* Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2005, p. 364)

Todavía en los albores del género en Hispanoamérica se sitúa otro texto recientemente publicado (2008): el diario del cubano Francisco Vicente Aguilera (1821-1877), que abarca de principios de julio de 1871 a finales de febrero de 1877. Este diario de exilio (o «libro de memorias», como él sigue llamándolo, a la antigua) de un rico hacendado partidario de la independencia constituye un documento histórico excepcional, aunque las anotaciones personales –a diferencia de Acosta o Navarro– son pocas y casi siempre referidas a cuestiones de salud. Aguilera escribe casi todos los días. Incluso cuando no pasa nada, como buen diarista, siente la necesidad de anotarlo: «Junio 26 [1872]. Sin novedad» (*Diario y correspondencia de Francisco Vicente Aguilera en la emigración (Estados Unidos) 1871-1872*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2008, vol. II. p. 93).

Estos tres diarios decimonónicos permiten recomponer los orígenes del género en Hispanoamérica y hacen pensar que el rastreo de archivos permitirá retrotraer esos comienzos a fechas aun más tempranas. De ese modo, cabe esperar una futura corrección del supuesto desfase o asincronía entre la práctica diarística hispanoamericana y la europea, como no puede ser de otro modo, puesto que ese tipo de escritura formaba parte de las costumbres (o incluso de la educación) del buen ciudadano, y los círculos ilustrados hispanoamericanos estaban perfectamente al corriente de ello.

Al lado de esos textos antiguos, otros diarios recuperados en lo que va de siglo XXI empiezan a consolidar lo que ya puede asumirse como una tradición propia. En ella, las mujeres van poco a poco encontrando un lugar más relevante que el conocido hasta

ahora (recuérdese el axioma de Lejeune, derivado de su experiencia investigadora: el diario lo escriben las mujeres, pero lo publican los hombres). Después de Acosta, merece la pena citar, por ejemplo, los diarios de la argentina Delfina Bunge (1881-1952), editados en 2000 por su nieta (Lucía Gálvez) y que abarcan el periodo 1898-1912, con anotaciones sueltas de 1928, 1940, 1942 y 1952. El lector se encuentra con un ejemplo típico de «diario de señorita» o –como dijo alguna reseña– de «niña bien» durante la *Belle Époque* de la gran burguesía terrateniente porteña, que se lee con provecho al lado de los de su hermana, Julia Valentina Bunge (ya editados en 1965). Hay que pasar por alto (en un acercamiento riguroso) un facticio *Diario íntimo* de Gabriela Mistral, publicado en 2002 con el título de *Bendita mi lengua sea*, y armado por el editor recopilando cartas personales, apuntes, pero también oficios consulares y publicaciones en periódicos o entrevistas.

Casi estrictamente contemporáneos de esos diarios son los del mexicano Alfonso Reyes (1889-1959). Extensísimos, conocidos desde hace tiempo, y editados parcialmente en 1969, sólo en los últimos años (desde 2010) están revelando íntegramente su magnitud. Reyes llevo un diario al menos desde 1911 hasta su muerte. Hasta ahora se han publicado cuatro de los siete volúmenes proyectados, que recogen el periodo de 1911 a 1939. Conviene saber que el propio autor anticipó la edición (como demuestra la existencia de notas de su responsabilidad), por lo que este *corpus* tiene casi un valor fundacional en la tradición hispánica respecto a la consideración del diario como parte de la obra de un escritor.

Los diarios de Reyes comienzan con sus apuntes sobre la Revolución Mexicana, lo que los aproxima a un subgénero de especial importancia en la configuración de esta tradición hispanoamericana: el diario de guerra. Desde luego, existía de antiguo y, para el caso americano, resultan relativamente frecuentes y conocidos los textos sobre guerras decimonónicas. Para el siglo XX, son muy significativos los textos relacionados con la guerra civil española o con los procesos guerrilleros que asolaron el subcontinente en la segunda mitad del siglo. En ambos casos, se han producido recientes recuperaciones muy significativas.

Respecto a los diarios de la guerra civil española, los más extensos e importantes de publicación reciente son los del diplomáti-

co chileno Carlos Morla Lynch (1885-1969). En 2008 se publican dos volúmenes que recogen los años de su primera residencia en España (entre 1928 y 1939). El primero de esos volúmenes (*En España con Lorca*) se centra en su estrecha relación con García Lorca (1928-1936) y amplía considerablemente la primera edición (1956) del diario de esa época. El segundo volumen (*España sufre*) era inédito, y se concentra en la dramática actividad que Morla desempeñó para paliar los desastres de la guerra en Madrid, acogiendo en la embajada chilena a casi 4000 personas. En 2010 aún se amplió ese *corpus* con otro volumen que incluye los informes diplomáticos oficiales, algunas páginas que faltaban en el diario (entre marzo y mayo 1939) y páginas del diario de Carlos Morla Vicuña, hijo de Morla Lynch. El conjunto constituye uno de los documentos más apabullantes (por la información y por la tensión del punto de vista) y quizá mejor escritos sobre el conflicto bélico.

Parecidos a los de Morla Lynch son, en parte, los diarios de José María Chacón y Calvo (1892-1969). De este erudito cubano, gran amigo de Menéndez Pidal, se conocieron en primer lugar (2006 en La Habana y 2009 en Madrid) los *Diarios íntimos de la revolución española*, breve colección que abarca apenas unos meses (del 22 de julio al 5 de noviembre de 1936) y en la que deja constancia inmediata de los primeros momentos de la guerra en Madrid, desde su puesto de secretario de la embajada de su país. En 2007 se publicaron en La Habana otros diarios de juventud (*Primer Diario de España y Diario del joven desconocido*) que confirmaron que Chacón había practicado esa escritura de forma sostenida (al parecer, aún permanece inédito un diario del periodo 1959-1969, que completaría a la «rareza bibliográfica» de un diario sobre la muerte de su madre, que sí se había publicado en 1953).

Pero los diarios bélicos hispanoamericanos más conocidos del siglo XX son, sin duda, los del Che Guevara (1928-1967). El famosísimo *Diario de Bolivia*, que da cuenta de su última aventura guerrillera, se pudo leer poco después de la muerte del autor y se convirtió en un texto «de culto», análogo en tal sentido a los diarios de José Martí. A finales de siglo XX (1993) se habían conocido también (y luego se difundieron mucho, gracias a una adaptación cinematográfica en 2004) sus llamados *Diarios de motocicleta* o diario del primer viaje de quien todavía era Er-

nesto Guevara a través del continente entre 1951 y 1952. Posteriormente (1997), salieron a la luz los *Pasajes de la guerra revolucionaria*, que consistían en la reelaboración de sus diarios del Congo, durante el fracasado proyecto de construcción de una guerrilla en aquel territorio africano en 1965. En 2007 se publicaron los diarios de su segundo viaje por América (entre julio de 1953 y finales de noviembre de 1956) que será el que lo conduzca a la integración en la guerrilla cubana, tras conocer a Fidel Castro en México. Y en 2011 vieron la luz (siempre de forma controlada) los diarios del Che quizá más comprometidos: aquellos que hacían referencia a su participación en la revolución cubana, fechados entre principios de diciembre de 1956 y principios de diciembre de 1958, y que a pesar de ser textos conocidos resultaban de difícil acceso. A diferencia de los diarios de viaje, en los diarios de guerra del Che la información personal no abunda (y en general está relacionada con sus ataques de asma); pero el cotejo de la escritura durante las tres campañas guerrilleras en las que participó (Cuba, Congo, Bolivia) revela diferencias entre la primera y las dos últimas que indican que el Che modificó la forma y la función de su escritura cotidiana (en sí misma conflictiva en un contexto bélico).

El diario y el canon literario hispanoamericano

Más allá de las recuperaciones de diarios de autores poco conocidos, o que lo eran por una actividad distinta de la escritura, y que han permitido reconstruir una más precisa historia del género, lo que llevamos de siglo XXI ha propiciado también el acceso a importantes *corpus* diarísticos de autores contemporáneos plenamente reconocidos. Es quizá la publicación de esos diarios el aspecto más «espectacular» para el lector interesado en el género, y cabe preguntarse si esa publicación está propiciada por el «giro autobiográfico», que es signo de los tiempos, como dije, o si bien, a la inversa, es la aparición casi simultánea de esos textos la que marca el tono autobiográfico y personal de buena parte de la literatura hispanoamericana del siglo XXI. Dicho de otro modo: como las primeras publicaciones a las que voy a referirme ahora tuvieron carácter póstumo, cabe preguntarse si los diarios forma-

ban parte del proyecto de los escritores o su publicación obedece al auge actual del género (que a su vez retroalimentan).

Probablemente, en esta línea el primero que haya que mencionar sea el diario de Bioy Casares (1914-1999). Primero se publicaron algunos fragmentos en el volumen *Descanso de caminantes* (2001), libro de «brevedades», como el autor gustaba llamarlo, o colección de fragmentos fechados, de muy diferente índole, pero en general poco íntimos. Nada hacía prever entonces que esa selección apenas era el anticipo de una segunda entrega de esos diarios, también selecta, pero de un carácter completamente distinto: en 2006 se publicaron las numerosísimas anotaciones de ese diario dedicadas a su relación a lo largo de más de cuarenta años con Borges (cuyo nombre dio título al libro). Y, a pesar de la polémica recepción que suscitó, ese volumen se erige ya como un monumento impresionante desde todos los puntos de vista para la comprensión de la práctica de la escritura personal en el ámbito hispanoamericano, equivalente –como el propio autor anota en varias ocasiones– a las conversaciones de Goethe con Eckermann, pero sobre todo a las de Samuel Johnson con Boswell. El hecho de que ambas entregas de los diarios de Bioy sean fragmentarias y las noticias que da su editor (Daniel Martino) hacen pensar que en los archivos del autor argentino descansa probablemente uno de los diarios personales más extenso (en tiempo y páginas) de todo el ámbito que aquí nos interesa.

El periodo enmarcado por las fechas de esas publicaciones del diario de Bioy (2001-2006) es, quizá el momento culminante de la proyección pública de la escritura diarística hispanoamericana en los últimos tiempos. En 2003, por ejemplo, se publican otros dos conjuntos importantísimos, por el reconocimiento que ya para entonces habían alcanzado sus autores y por la propia condición de su escritura más o menos íntima: los diarios (inéditos hasta entonces) de la argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) y la reedición en un solo volumen de los del peruano Julio Ramón Ribeyro (1929-1995).

El diario de Pizarnik (expurgado por su editora, siguiendo consignas familiares) se ofrece casi exclusivamente como un «diario de escritora» y se ha convertido desde 2003 en una especie de texto mítico al que ir a leer «otra» Pizarnik, muy distinta de la que podía

hallarse en su reconcentrada poesía. Es, sin embargo, un texto casi completamente cerrado a la presencia de un mundo o una vida «exterior» y sólo ocasionalmente abierto al apunte alusivo a lo íntimo. Como ocurre con el de Bioy, el conocimiento de la versión íntegra de ese diario se ofrece como un horizonte capital para la comprensión de la autora y para la historia del género en Hispanoamérica.

Los diarios conocidos de Ribeyro (parcialmente, pues abarcan un periodo limitado: 1950-1978) ya habían sido publicados en vida del autor (1992), con título elegido por él (*La tentación del fracaso*) y con el orgullo explícito pero erróneo (aunque el autor quizá no podía saberlo, a pesar de su interés histórico y téorico en el género) de haber sido el primero en practicar el «diario de escritor» en el ámbito hispánico: «[...] creo inaugurar una forma de expresión literaria nunca utilizada en nuestro medio, al menos bajo la forma específica del diario del escritor» (2). La reedición en un solo volumen permitió darles mayor visibilidad y entender mejor que, ciertamente, si no son los primeros «diarios de escritor» hispanoamericanos, sí que son de los primeros textos de esa índole a los que el autor reserva explícitamente un lugar en su producción parejo al de sus textos de creación.

Los tres diaristas recién citados fueron publicados en España, por sellos de amplia difusión, lo que sin duda contribuyó a la consolidación pública del género. Pero en años subsiguientes fueron saliendo a la luz, en editoriales americanas, diarios de escritores igualmente canónicos, al menos en sus respectivos países (y cada vez más reconocidos en los panoramas internacionales). En 2006, por ejemplo, se publicaron parcialmente en Chile los diarios de Juan Emar (1893-1964), en un volumen relativamente extenso que permite –una vez más– suponer la existencia de un *corpus* ingente, pues lo publicado se limita al periodo 1911-1917 (en 2009 se reeditó su novela-diario *Un año*, publicada por primera vez en 1935). Igual que ocurría con los casos de Bioy y Pizarnik, los diarios de Emar suponen la recuperación póstuma de la «escritura secreta» de autores que, «de repente», se revelan como extraordinarios y prolíficos diaristas. Y algo semejante ocurre con el mexicano Salvador Elizondo (1932-2006). Si ya en vida había publicado *Cuaderno de escritura* (2000), donde incluyó «Una página de diario» que era una maliciosa reflexión sobre el destino de esos textos, la

verdadera revelación de la magnitud del diario de Elizondo fue póstuma (aunque él mismo había mencionado en entrevistas tardías la posibilidad de publicarlo): una selección de las anotaciones fechadas entre 1945 y 2006 fue saliendo por entregas en la revista *Letras Libres* a lo largo del año 2008, y funciona como pista hacia lo que debe sin duda ser un extensísimo diario (en 2010 se publicó, por ejemplo, una selección de otros textos a los que Elizondo tituló, significativamente, *Noctuarios*).

La prioridad que Ribeyro quería atribuirse como primer practicante hispánico del «diario de escritor» ha ido, pues, diluyéndose con las revelaciones de diarios como los de Bioy, Pizarnik o Elizondo. Pero incluso antes algún autor de renombre había empezado a publicar sus diarios «de escritor» en vida, y parece raro que Ribeyro no tuviera noticia de ello. Se trata del chileno José Donoso (1924-1996), que había sustanciado en entradas de sus diarios personales (del periodo 1979-1989) la colaboración con el diario madrileño *ABC* entre 1986 y 1990. Esas entregas fueron recopiladas en volumen en 2009, lo que permitió empezar a hacerse idea de la magnitud del diario del autor de *Casa de campo*. Esa dimensión ha seguido revelándose –de forma peculiar– a través de los fragmentos que su hija Pilar transcribió literalmente en la redacción de sus propias memorias (*Correr el tupido velo*, 2010) o en el reciente anticipo de publicación de sus diarios de escritura de los años 1952-1967 (*Clarín*, 11/3/2012).

Como puede deducirse de lo dicho hasta ahora, es imposible concebir un diario de escritor que, de un modo u otro, no incluya un discurso «crítico» sobre su propia labor o sobre sus lecturas. Pero merecería la pena reparar, de modo más específico, en un interesante subconjunto entre los diarios publicados en este siglo XXI: se trata de los diarios de críticos literarios. Tal vez el diario de Alfonso Reyes pudiera considerarse dentro de esta categoría, aunque la extensión y la variedad de su obra desborda la mera categoría de «crítico». Sin embargo, hay algunos autores hispanoamericanos conocidos principalmente por esa labor, que en lo que va de siglo se han revelado también como perseverantes diaristas. Son parte del canon de la literatura hispanoamericana (en un sentido amplio), a la vez que, en buena medida, han contribuido también a configurarlo. Por eso, asistir a su escritura más privada

tiene un interés particular, en la medida en que ella puede revelar la raíz de sus estrategias.

El primer nombre obliga a un salto cronológico hacia el pasado: se trata del chileno Hernán Díaz Arrieta, «Alone» (1891-1984). En 2001 se publicó parte de su diario personal, la que abarca el periodo de 1917 a 1947 (aunque con saltos importantes), rico en retratos de personajes de la vida literaria hispánica. Pero si la figura de crítico de «Alone» tenía todavía un alcance nacional, aunque muy significativo, dada la producción chilena en el periodo más intenso de su escritura, la obra del uruguayo Ángel Rama (1926-1983) tuvo una proyección transcontinental en un momento clave para las letras hispanoamericanas. Su *Diario 1974-1983* se publicó también 2001 y es una crónica personalísima del medio académico e intelectual que lo rodeó en su exilio caraqueño y en sus ocasionales estancias en EE.UU. De la misma generación que Rama es el también crítico uruguayo José Pedro Díaz (1921-2006), cuyo *Diario de vida de un escritor del 45*, que abarca los años de 1942 a 1956 y luego 1971 y 1998, se ha publicado en 2011, y supone una fuente ya insoslayable para conocer la vida cultural hispánica del momento.

Recentísima (2012) es también la reedición en volumen de las colaboraciones que entre 1949 y 1950 el argentino Héctor A. Murena envió a la revista *Sur*, en forma de diario con el título de *Los penúltimos días*. Se trata de un texto distinto de los anteriores porque fue pensado para la publicación, y se acerca al género del «micro-ensayo» cultural, afín al practicado por los filósofos de Frankfurt, que Murena había traducido (Benjamin, Adorno).

Por último, el venezolano Alejandro Oliveros (1948) ha hecho de su *Diario literario* (constituido por notas para sus clases, reseñas de lectura, transcripción de ensayos o de traducciones), el centro de su producción desde al menos 1996, en que comenzó a recopilarlo y a publicarlo en volúmenes (cuatro hasta ahora), además de continuarlo durante algún tiempo *on line*.

El diario, obra en marcha

El caso de Oliveros es también muestra del aumento, durante la primera década del siglo XXI, de la publicación de diarios de

escritores todavía vivos, y por lo tanto responsables de su edición. Esa práctica –muy rara durante el siglo XX en Hispanoamérica– parece empezar a extenderse, como si el notable incremento del *corpus* de diarios póstumos conocidos hubiera propiciado las circunstancias para esa exhibición.

Debe mencionarse en primer lugar al mexicano Sergio Pitol (1933) que había ido incluyendo fragmentos de sus diarios en algunas de sus obras misceláneas, como *El arte de la fuga* (1996). Con el nuevo siglo publicó ya un largo diario de viaje a Rusia a mediados de 1986 (*El viaje*, 2000; luego incluido en la *Trilogía de la memoria*, 2007), y, posteriormente en *El mago de Viena* (2005; que también pasa a la misma trilogía) incluyó páginas de un diario de enfermedad y convalecencia en La Habana (en mayo de 2004: «Diario de La Pradera»).

En 2002, la argentina Luisa Valenzuela (1938) publicó los diarios de su estancia en Nueva York (entre 1978 y 1982), con el título de *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York*. La propia autora reconoce explícitamente su nula voluntad de componer un texto, lo que, sin embargo, genera *algo*, paradoja típica de diarista: «[...] se trata aquí de diarios íntimos, nacidos por generación espontánea y acallados por progresiva degradación o desgaste. Es ésta la reflotación de un garabatear reflexiones al garete, al correr de la pluma. No me propuse escribir *algo*, y ahora, al cabo de todas estas páginas, algo tengo» (*Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York*, Buenos Aires, Norma, 2002, p. 245).

Todavía en vida, aunque poco antes de morir, publicaron sus diarios otros autores cuya obra más conocida quizá no hacía sospechar esa práctica. Uno de los primeros en lo que va de siglo fue Ernesto Sábato (1911-2011), quien publicó en 2004 los diarios relacionados con sus últimos viajes a España en 2002. Se destila de ellos una voluntad autoapologética, que tiene que ver con el cuestionamiento de la obra de Sábato en las últimas décadas, que el propio autor tuvo tiempo de sentir directamente. Diferentes y mucho más interesantes son los diarios del hispano-mexicano Tomás Segovia (1927-2011), que en 2009 publicó *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1950-1983)*, en una nutrida edición, preparada y prologada por el autor, de apuntes de escritura y reflexiones pautadas por la fecha.

En esa línea cabría quizá situar también la escritura diarística de otros autores aún vivos y muy productivos. Desde luego, hay que mencionar los diarios del argentino Ricardo Piglia (1940). Su existencia fue durante largo tiempo declarada por el autor, que anunciaba su publicación como una especie de culminación póstuma para su obra narrativa y ensayística (a la que ocasionalmente esos diarios habían alimentado). En 2011, quizá antes de lo esperado, empezaron a publicarse entregas contemporáneas en diferentes periódicos (*El País* de Madrid, *Clarín* de Buenos Aires) con una cierta irregularidad, que concluyó en inexplicada interrupción a los pocos meses.

Interesante de igual modo es la reciente deriva diarística de la escritura del también argentino Alan Pauls (1959), quien ha ido dando forma de diario a numerosas colaboraciones en prensa y en volúmenes colectivos (al menos desde «Mi vida como hombre», de 2006, a «Historia clínica», de 2011). Tanto los diarios publicados de Piglia como los de Pauls circulan todavía por fuera del cauce del libro, lo que plantea problemas particulares, relacionados con la difusión mediática de la escritura íntima, que también habría que considerar.

El diario de escritor en los márgenes del canon

Si los diarios considerados hasta el momento provienen de autores plenamente integrados en el canon y suponen una ampliación de un *corpus* conocido, hay que señalar que en los últimos años se han ido dando a conocer igualmente muchos diarios de escritores que ocupan un lugar mucho más inestable en ese canon. El hecho de que se publique esa escritura cuando todavía su obra «de creación» no está plenamente asimilada tiene, quizá, un significado distinto que en el caso de los canonizados: en estos escritores todavía más o menos marginales, el diario no busca ofrecer mayor o más profundo conocimiento de la obra, sino que más bien se relaciona con la confirmación de la extrañeza de esa escritura en el contexto de recepción, difuminando la diferencia entre lo marginal y lo central de sus respectivas producciones.

En el margen sin duda se encuentran todavía las obras de la puertorriqueña Julia de Burgos (1914-1953) o el chileno Luis En-

rique Délano (1907-1985) cuyos diarios se han publicado póstumamente. De la primera se han conservado apenas 15 páginas de un «Diario de hospital» fechadas en abril de 1948, y publicadas en el año 2000 en un volumen recopilatorio (*Julia en blanco y negro*). Délano, por su parte, fue prolífico escritor desde los años 20, memorialista más que notable, y embajador en Suecia durante el gobierno de Salvador Allende, periodo al que pertenece su relativamente extenso y largamente anunciado *Diario de Estocolmo (1971-1974)*, publicado por fin en 2010.

En un lugar inestable del canon hispanoamericano se encuentran el venezolano Salvador Garmendia (1928-2001) o el cubano Lorenzo García Vega (1926-2012). Las *Anotaciones en cuaderno negro* de Garmendia –cuya obra de creación aún está por asimilar plenamente– se publicaron en 2003. Muy interesantes desde el punto de vista literario, su relación con el género «diario» es conflictiva: «Un periodista me pregunta si vale la pena, hoy, intentar escribir un diario íntimo. ¿Por qué hoy? Creo que nunca ha valido la pena. Si lo que pretendo sobre estas páginas puede ser capaz de engañar a la gente, será precisamente sólo porque no es diario ni es íntimo» (44). El reconocimiento de García Vega como miembro destacado de la generación de *Orígenes* fue, ya en vida, incuestionable, al menos entre los interesados en la historia de la literatura cubana. Pero se basaba, más que en su obra de creación, en su libro de memorias, ciertamente polémico, *Los años de Orígenes* (1979). La escritura personal, no obstante, había dejado también otra huella en vida que entra de pleno en el género diarístico: en 1977, con el título *Rostros del reverso*, había publicado sus diarios de 1952 a 1975. Poco antes de morir declaró que esperaba poder publicar su «penúltimo» diario, al que había titulado *El cristal que se desdobla*, y del que en 2010 pudieron conocerse a través de internet algunas anotaciones correspondientes al año 1998.

A esta lista de diaristas «no canonizados» podrían añadirse todavía algunos nombres, muy poco conocidos: el inmodesto colombiano Mario Escobar Velásquez (1928-2007), que en 2001 publicó *Diario de un escritor: extractos. Anotaciones sueltas*; o más recientemente el chileno Claudio Bertoni (1946) que publicó en 2007 sus cuadernos de los años 1976-1978 con el título beckettiano de *Rápido, antes de llorar*, y en 2011 los de un periodo clave

(11/10/1972-11/9/1973), con el título *¿A quién matamos ahora?* Pero es preciso concluir este apartado con la referencia a un autor que hizo de la práctica y publicación del diario el centro de su obra: se trata del también chileno Alfonso Calderón (1930-2009), quien en 1991 comenzó a publicar sus diarios y siguió haciéndolo hasta 2007, sumando ocho volúmenes y más de 3.500 páginas, que abarcan el periodo 1939-1999. De ese modo, el diario de Calderón es quizá, entre los publicados, uno de los que más se acercan al concepto de «diario monstruo» o «diario río», como llamó Lejeune a esas escrituras desatadas.

Diarismo desbordante

Pero la escritura diarística hispanoamericana en lo que va de siglo desborda no sólo por la revelación de textos tan caudalosos como el de Calderón. El fenómeno afecta a otros cauces, puesto que el interés por este tipo de escritura no se ha limitado a la recuperación de textos antiguos o a la publicación de diarios más o menos contemporáneos. Podría decirse que ha impregnado casi todo el campo literario hispanoamericano actual. Varias publicaciones periódicas, por ejemplo, han consagrado regularmente parte de sus páginas a la inclusión de diarios escritos *ad hoc*. Es el caso de revistas como la hispano-mexicana *Letras Libres*, que desde su origen en 1999 ha venido prestando especial atención al género y, con regularidad, incluye colaboraciones en forma diarística, como revelará una rápida búsqueda en su sitio web.

Esa línea del «diario de encargo» (con constricciones de espacio, si no temáticas) ha seguido desde su misma fundación también la revista española *Eñe*, que desde 2005 reserva sus primeras páginas para el diario de diversos escritores, entre los cuales la presencia de hispanoamericanos es muy frecuente (desde Jorge Edwards en 2005 a Guillermo Fadanelli o Santiago Roncagliolo en 2012). También fruto de un encargo son otros textos que podríamos considerar «experimentales» y que han dado lugar a volúmenes colectivos constituidos por múltiples «diarios de un día»: se trata de las colecciones *27 de septiembre. Un día en la vida de las mujeres* (2009) y *27 de septiembre. Un día en la vida de los hombres* (2011), con nutrida participación hispanoamericana en ambos casos.

Otras manifestaciones recientes de la escritura diarística hispanoamericana bordean, decididamente, los terrenos de la crónica, el ensayo y, por supuesto, la ficción. En el volumen colectivo misceláneo *Buenos Aires. La ciudad como un plano. Crónicas y relatos* (2010) varias colaboraciones adoptan la forma diarística. Por su parte, el argentino Daniel Link incluyó varios ensayos-diario en su volumen *Carta al padre y otros escritos íntimos* (2002). Rodrigo Fresán ha usado el patrón diarístico en numerosas ocasiones para estructurar sus ensayos (a pesar de que confiesa no ser practicante del género), ya trataran de su trayectoria como «ex-joven» escritor latinoamericano (*Palabra de América*, 2004) o para celebrar una relectura de *Conversación en La Catedral* (2011). También argentinos, Juan Terranova (2010) y Leila Guerriero (2011) dieron cuenta en sendos diarios de su experiencia en Alcalá de Henares como «escritores en residencia».

Muy llamativa es también la forma diarística que han dado a algunos ensayos recientes autoras tan relevantes como Josefina Ludmer («Buenos Aires año 2000. El diario sabático», en *Aquí América Latina. Una especulación*, 2010) o Beatriz Sarlo («Libreta Sarlo», especie de blog fechado incluido en el sitio web de *Bazar Americano / Punto de vista*). En esa misma línea virtual habría que situar también los blogs de autores como el peruano Santiago Roncagliolo (*Jet-Lag*, 2007), el argentino Marcelo Figueras (*El año que viví en peligro*, 2007) o el nicaragüense Sergio Ramírez (*Cuando todos hablamos*, 2008), que tras vivir en la red pasaron al libro.

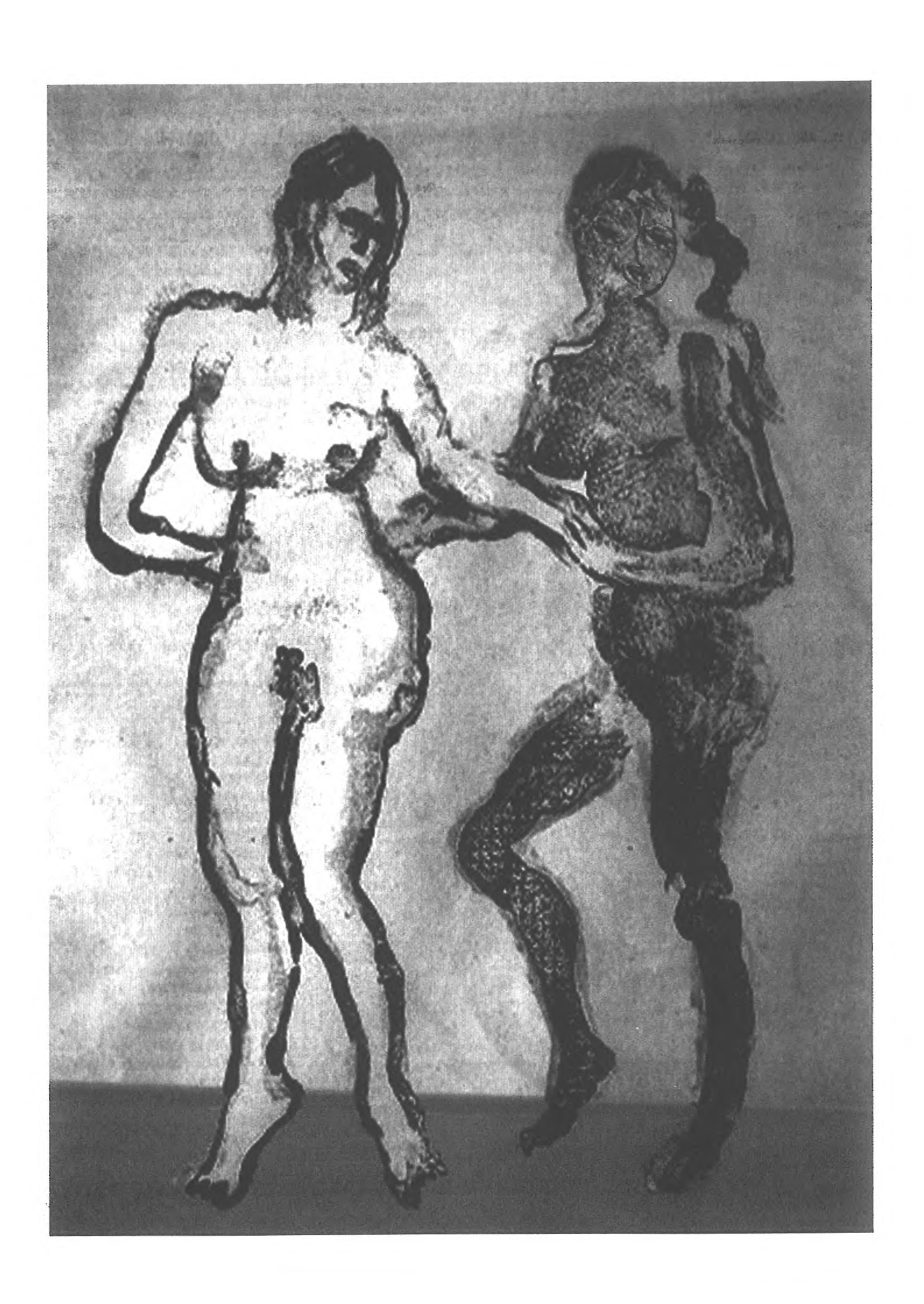
Carácter misceláneo y ensayístico tienen los libros de viaje de Martín Caparrós (*Una luna. Diario de hiperviaje*, 2009), Andrés Neuman (*Como viajar sin ver*, 2010) y Roberto Echavarren (*Las noches rusas*, 2011), que, a menudo sin fechas, se acercan mucho a la actitud y estructura diarística. La misma actitud, pero ceñida a un periodo más largo, es la crónica del embarazo de la peruana Gabriela Wiener (*Nueve lunas*, 2009). Hacia la memoria política se escora el *Diario de un clandestino* (2000), del escritor y antiguo militante montonero Miguel Bonasso, y la misma estructura adopta la documentadísima biografía del general San Martín a cargo de Rodolfo Terragno (2009).

El diarismo también ha sido muy practicado en el terreno de la ficción más reciente (generando problemas que no puedo tratar aquí). Sin considerar su presencia en colecciones de relatos breves, son varias decenas las narraciones más o menos extensas publicadas desde 2000 que adoptan esa estrategia total o parcialmente: desde las *Memorias de un hombre feliz* (2000) y *La voz interior* (2006) del colombiano Darío Jaramillo, hasta *El tercer Reich* (2010), la temprana novela de Bolaño publicada póstuma, o *Bahía Blanca* del argentino Martín Kohan (2012). Entre medias han aparecido textos tan interesantes como *Fragmentos de un diario en los Alpes* de Aira (2002), *Lluvia* de la venezolana Victoria de Stéfano (2002) o la inmensa y póstuma *La novela luminosa* del uruguayo Levrero (2005), muestras canónicas de autoficción. También las primeras novelas de las argentinas Gabriela Massuh (*La intemperie*, 2004) o María Pía López (*No tengo tiempo*, 2010) son abiertamente autoficcionales, en forma de diario; y lo mismo ocurre con las primeras novelas de la cubana Wendy Guerra, *Todos se van* (2006) y *Nunca fui primera dama* (2008). En la tercera, y última hasta ahora (*Posar desnuda en La Habana*, 2011), Guerra empieza a apartarse de la autoficción, aunque no del todo de la escritura diarística, en este caso ajena (la de Anaïs Nin). Una de las últimas novelas del peruano Jorge Eduardo Benavides (*La paz de los vencidos*, 2009) también es un diario continuado del protagonista, que comparte muchos rasgos con el autor, como ocurre parcialmente con *Glasgow 5/15*, de la argentina Isabel de Gracia (2009), basada también en una experiencia autobiográfica. Más compleja en sus planteamientos auto- y metaficcionales es una de las últimas novelas del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, *El material humano* (2009).

Con estas variantes autoficcionales habría que relacionar, de modo más superficial, las novelas que tienen su origen en un blog: *Séptima madrugada* (de la peruana Claudia Ulloa Donoso, 2007), *Diario de las especies* (de la chilena Claudia Apablaza, 2008) o, con un enfoque algo más paródico, *Montserrat* de Daniel Link (2006) y *Escupir* del argentino Hernán Firpo (2009). Hacia el pastiche y la parodia se inclina también por su parte el *Diario íntimo de una niña anticuada* de la argentina Laura Ramos (2002), y aun más compleja y liberada ya de cualquier registro autoficcional, pero sostenidamente diarística, es la extensa *Donde yo no estaba*

del argentino Marcelo Cohen (2005). Serían, por fin, casi incontables las novelas que en el siglo XXI han adoptado parcialmente la forma diarística como parte de sus estrategias de «polifonía» y «fragmentarismo» textual (por ejemplo: *Peripecias del no. Diario de una novela inconclusa*, del argentino Luis Chitarroni, 2007; *Tirana memoria*, del salvadoreño Horacio Castellanos Moya, 2008; o *Formas de volver a casa*, del chileno Alejandro Zambra, 2011).

Si estos textos ficcionales en los que la forma diarística es, apenas, un recurso ocasional constituyen el límite final y más «débil» de este repaso (exhaustivo pero forzosamente incompleto) a la proyección pública reciente de la escritura acaso más personal en el ámbito hispanoamericano, es el momento de recordar –a título de conclusión– que el recorrido se inició con un postulado fuerte: la historia del diarismo hispanoamericano ha empezado a reescribirse en lo que va de siglo XXI. El trabajo de archivo (todavía en ciernes) ha permitido el acceso a textos capitales del siglo XIX, que permiten anticipar el origen de la escritura de la intimidad en países como Colombia o Argentina. Por otro lado, el trabajo filológico ha permitido, igualmente, ir recuperando la integridad de *corpus* diarísticos (como el de Alfonso Reyes o Bioy Casares) que constituyen piezas fundamentales de una tradición que ya no podrá considerarse marginal, sino que deberá ser tenida en cuenta para la construcción de un canon ampliado, tanto de la obra individual de los autores, como del panorama más amplio de la literatura hispanoamericana, en el que empiezan también a hallar su lugar obras fundamentalmente basadas en el diario personal (como la de Alfonso Calderón). Estos rescates de diarios más o menos antiguos pueden ser consecuencia de un interés coyuntural por la escritura personal, pero, una vez sacados a la luz, ya no pueden ser ignorados, sino que, más bien, alimentan y estimulan el trabajo de investigación documental, y componen un sustrato sólido para las prácticas diarísticas más recientes y complejas (por su relación con la exhibición pública o con el discurso ficcional). Sin duda, aguardan muchos días de labor a quien se interese por este tipo de escritura en Hispanoamérica.



«Incertidumbre de libertad»: escritoras y biógrafas de sí mismas

Tania Pleitez Vela

1. Contradicciones en el «siglo de la mujer moderna»

Cuando se piensa en mujeres, literatura y autobiografía, se alzan dos vías de aproximación interdependientes. Por un lado, nos encontramos con reflexiones que se nutren de las reinterpretaciones estéticas, filosóficas, sociales, llevadas a cabo por las autoras durante su proceso creativo, el cual se condensa en la obra literaria. Así, se advierte que en diversas ocasiones estas autoras desestabilizan el lenguaje con el fin de mostrar otras perspectivas de la vivencia humana entre las que destaca, obviamente, el sujeto femenino. Una poética recurrente que ubica a ese sujeto como enfrentado al mundo del arte, del canon, de las imágenes femeninas construidas por la tradición artística pero dentro de una cultura occidental fundamentalmente androcéntrica. En definitiva, las autoras han ido creciendo, madurando, en la medida en que, gracias a recursos innovadores, han sido capaces de cuestionar signos y símbolos inamovibles al tiempo que esbozaban en sus textos las inquietudes de la mujer moderna.

Por otro lado, existe otro terreno fértil de interpretaciones que paralelamente reflexiona en el nivel estético, filosófico y social a través de sus propios textos autobiográficos. Sería una obviedad decir que estos nos ayudan a delinear las experiencias, los obstáculos, las complejidades, que rodean la producción de las obras literarias. En realidad, lo más relevante en ese sentido es que los textos autobiográficos nos permiten visibilizar contundentemente una *auto-construcción intelectual*, es decir, la forma en que las escritoras enrique-

cen y retroalimentan la edificación de un paradigma diferenciado del ser femenino. Para ello, es vital hacer una revisión crítica de los clichés biográficos que han predeterminado su reflejo en el espejo de la recepción masculina: *releer* sus vidas y reconocer a sus autoras como sujetos pensantes. Por ejemplo, documentar la interpretación que hacen de sus experiencias nucleares en el desarrollo de sus inquietudes intelectuales; perfilar la óptica que siguen a la hora de interrogar, diseccionar y asimilar las circunstancias de lo femenino dentro de las fronteras culturales de su tiempo, y así en adelante.

Antes de entrar a explorar cómo lo explícitamente autobiográfico se vertebra en los textos de algunas autoras hispanoamericanas, es importante tener en cuenta cuál es el meollo del asunto cultural en lo referente al sujeto femenino, sobre todo en la primera mitad del siglo XX. A principios de ese siglo, aparentemente comenzaban a cambiar algunas cosas. Por ejemplo, en Montevideo se llevaron a cabo reformas importantes, como el decreto de la primera ley de divorcio del continente (1907) y la creación de una Universidad de Mujeres (1912). Pero estos cambios no alcanzaron a modificar la esfera moral, psicológica y social. Por lo tanto, las mujeres debían lidiar con un medio cultural e intelectual contradictorio, ambiguo, el cual, por un lado, las animaba a estudiar, a cultivarse, pero que, por el otro, las condenaba si se atrevían a cruzar ciertas fronteras.

La narradora costarricense Yolanda Oreamuno, en su ensayo «¿Qué hora es…?» (1938), se detiene en esta contradictoria situación de las mujeres y sostiene que los colegios de entonces más bien contribuían a cristalizarla porque no se les enseñaba a las muchachas a dar continuidad a sus estudios, a plantearse un objetivo definido, una ambición intelectual y económica que conlleve responsabilidades: «¿Qué va a hacer la alumna después de esos cinco años? […] ¿Comprende que al estudiar lo hace por algo, y sabe qué es ese algo? ¡No! La generalidad de nuestras muchachas, la casi totalidad de los padres que las colocan en el Colegio, no se han formulado esa pregunta» (1961: 42). El Colegio representaba un *mientras tanto*, por eso Oreamuno argumentó que la mujer, a pesar de estudiar, seguía siendo «hija de familia», lo cual equivalía «a estar sujeta a la tutela intelectual y moral de nuestros mayores, a perpetuidad» (46). Así, la muchacha se acostumbraba a que el padre, y más tarde el marido, pensara por ella, tal y como se había

establecido en los siglos anteriores. El siglo XX ha sido fundamental para las mujeres precisamente por estas contradicciones –educación, derechos políticos y apertura legal, por un lado, pero represión cultural y moral, por el otro–. Aún en los años setenta del siglo pasado no era fácil lidiar con esta atmósfera ambigua.

Como nos han informado varios estudiosos, el lenguaje y lo simbólico han jugado un rol primordial en la construcción cultural de la identidad de género, ya que esta llega a estar predeterminada por la forma en que opera en nuestras vidas aquello que Jacques Lacan llama *orden simbólico*. En este sentido, la propuesta de Pierre Bourdieu (2000) le da un giro y lo califica más bien de *violencia simbólica.* La maquinaría simbólica que tradicionalmente ha predeterminado lo femenino es violenta a nivel psicológico y emocional puesto que muchos de esos símbolos, arquetipos, mitos, modelos y estereotipos femeninos no son precisamente positivos; ese mecanismo de símbolos y de operadores míticos está cimentado en una interpretación androcéntrica del mundo. Muchas mujeres, sintiéndose incapaces de subvertir la dominación masculina, terminan por confirmar una imagen maléfica (*femme fatale*) o angelical, según el caso. Pero su identidad se hizo a base de prohibiciones que resultaban muy adecuadas para producir otras tantas ocasiones de transgresión.

De una forma u otra, muchas mujeres, incluso inconscientemente, aplican a cualquier realidad, especialmente a las relaciones de poder en las que están apresadas, una serie de esquemas mentales que son el producto de la interiorización de esas relaciones de poder, las cuales se explican en las oposiciones fundadoras (binarias) del *orden simbólico*. El resultado: sus actos de conocimiento son de reconocimiento práctico, de *adhesión*, una creencia que no tiene que pensarse ni afirmarse como tal pero que reproduce de alguna manera la *violencia simbólica* que ella misma padece: «violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento», enfatiza Bourdieu (2000: 12).

¿Qué trascendencia puede tener estar consciente de esa violencia no tangible? Entender «simbólico» como opuesto a real

y a efectivo, podría suponer que la violencia simbólica es una puramente «espiritual» y, en definitiva, sin efectos reales. Esta distinción es ingenua. Lo simbólico puede ser un medio para restablecer, bajo otras apariencias, el mito del «eterno femenino» (o masculino) o, más grave, de eternizar las estructuras de dominación. Como sabemos, estas son *el producto de un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción* al que contribuyen unos agentes singulares y unas instituciones: Familia, Iglesia, Escuela, Estado, Cultura. El principio de visión dominante no es una simple representación mental, un fantasma, «unas ideas en la cabeza», una «ideología», sino un sistema de estructuras establemente inscritas en las cosas y en los cuerpos.

En pocas palabras, las categorías culturalmente construidas aparecen como «naturales». De esta forma, la violencia simbólica se institucionaliza a través de dicha adhesión, específicamente cuando las mujeres creen que no disponen, para imaginarse a sí mismas y para imaginar la relación que tienen con el mundo, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparten con los hombres. Así, los esquemas que ponen en práctica para percibirse y apreciarse, en realidad vienen a ser el producto de la asimilación de las clasificaciones, de este modo «naturalizadas», de las que su ser social es el producto. Se trata, en definitiva, de una violencia a menudo imperceptible. Todo esto ha causado que muchas mujeres, durante siglos, hayan tenido una relación profundamente oscura con ellas mismas.

2. «Debajo estoy yo»

Para poder hacerse visibles, las mujeres poetas en las que nos detendremos, pasaron por una serie de contradicciones internas, algunas tan profundas que las llevaron a los límites de la desesperación. Aquella violencia simbólica que antes mencioné, provocó que las autoras concibieran la formación de su subjetividad en una zona oscura, quebradiza: debían convivir con un *yo* secreto que no encontraba su lugar en la vida cotidiana o en la sociedad, un *yo* que no se conformaba con el destino social impuesto. Ante el sufrimiento causado por el peligro de «no ser», estas autoras desarrollaron un intenso deseo de auto-expresión y en varias ocasiones sus sujetos

poéticos alcanzaron una visibilidad más bien agónica. Sin embargo, quizá su lucha primordial, más allá del examen de los roles de género, fue intentar, por medio de la expresión, recrear un *fundamento positivo de lo femenino dentro de lo humano*. La dialéctica que yace en el subtexto literario es inevitable: junto a las representaciones femeninas en su obra literaria (*yo* poético construido), el reconocimiento de su propio ser en los textos autobiográficos en los que en lugar de adoptar miméticamente el imaginario heredado lo matizan, invierten, subvierten, o ironizan abiertamente sobre él.

No obstante, ¿dónde se encuentra la división entre la máscara literaria –el *yo* poético– y el sujeto biográfico? Es importante tener presente la autonomía de la obra literaria frente a lo biográfico. En este sentido, siempre se percibirá un vacío, una tierra de nadie, que no podremos identificar con exactitud debido precisamente a la complejidad de este proceso. Así lo resume Octavio Paz en su famoso ensayo sobre sor Juana Inés de la Cruz: «La vida no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica la vida. Entre una y otra hay una zona vacía, una hendidura. Hay algo que está en la obra y no en la vida del autor; ese algo se llama creación o invención artística y literaria. El poeta, el escritor es el olmo que sí da peras» (1998:13).

Resultaría muy arriesgado señalar la división entre la verdad literaria y la verdad subjetiva como algo más que no sea un vacío. Pero lo que sí podemos hacer es identificar el escenario que cada autora elige para llevar a escena a su personaje. Así, el personaje poético-teatral se desliza de un texto a otro adoptando varias voces, nuevas identidades, desdoblándose. La argentina Alejandra Pizarnik se refiere al problema aquí planteado: «alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra» (2001: 65). Pizarnik parece aceptar el desdoblamiento entre el ser y personaje, al hablarnos de *Alejandra*, debajo de la cual está *yo*, también de nombre Alejandra. Así, el nombre es la máscara de identidad (personaje, verdad literaria) y *yo* es intimidad (verdad subjetiva y casi incomunicable).[1] Pero

[1] César Aira, en su ensayo sobre esta poeta argentina, señala la presencia de un personaje poético en su obra, pero sostiene que este personaje se ha confundido con la vida de Pizarnik, incluso cuando ella aún vivía, debido a que «[la] quincalla poética que ella misma usó [...] trasmutó en hermosos poemas, la rodeaba como una malla infranqueable» (2001: 41).

¿quién escribe el poema? Esta interrogación nos lleva directamente a las siguientes: ¿de qué forma ese *yo* ha creado, construido, un personaje poético que lo represente (hable de sí y de su espacio vivencial) en el *contexto del poema configurado como escenario*? y ¿cómo es ese personaje poético? Lo anterior no podrá ser contestado con profundidad si no se considera la conformación del espacio femenino como laboratorio de conocimiento.

Más que conocido es el enunciado de sor Juana Inés de la Cruz aparecido en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*: «Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito» (2004: 360). Así, en el siglo XVII, la poeta mexicana nos ubica de forma perspicaz en un espacio específico que existe paralelamente a aquel que se ha alzado en la mayoría de las sociedades occidentales como centro de referencia masculino. Ya sabemos que al *otro* espacio, es decir, al femenino, se le ubicó durante siglos en la esfera de lo privado o en lo que se ha llamado «la mitad oscura de la casa»: dolor, pasión, reproducción, etc., funciones transmutadas en mitología e incrustadas en la lengua. Sin embargo, como sostiene sor Juana, ese territorio femenino también es laboratorio, un lugar donde se gesta un conocimiento alternativo del mundo, porque «el pensamiento abstracto, la ciencia y la política» también se pueden leer en el discurso femenino (Ludmer, 1985: 47). Así pues, lo que está en juego a la hora de evaluar las transformaciones históricas con respecto a los *modos de lectura* de textos escritos por mujeres, es registrar cómo se expresa la relación entre el espacio que la tradición y las instituciones le otorgan a las mujeres en general y el espacio que ella misma, en particular, se otorga, se da y ocupa.

3. La rostro de la indagación en cinco poetas

A principios del siglo pasado, brotó la voz poética de la uruguaya María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924) –también pianista y compositora– quien ha sido prácticamente pasada por alto. Su libro póstumo *La isla de los cánticos* (1925), contiene poemas que fueron escritos cuando la autora se encontraba prácticamente encerrada, en un estado de salud lamentable, en soledad. Sin duda, son estos sus mejores poemas.

Al principio Vaz Ferreira escribe una poesía visual, simbolista y sensorial. Más adelante, aquella se traduce en una sobria condensación de emociones: la creación de un lenguaje que recupera su valor puramente semántico, el cual expresa, claramente, su angustia. De esta forma, el sujeto poético de Vaz Ferreira se desplaza desde una imagen iconoclasta neorromántica –el *yo* que aparece en *Fuego y mármol* (1903)– hasta una íntima comprobación del vacío existencial.

En su cotidianidad, Vaz Ferreira se tuvo que enfrentar a la exigencia social más habitual para una mujer de su clase social: el matrimonio con un hijo de «buena familia». Pero ella rechazó la posibilidad de casarse por conveniencia. En una carta dirigida a su amigo Alberto Nin Frías, le confiesa lo siguiente:

> «Anoche cuando Vd. vino, yo me asomé por uno de los cuartos interiores adonde acostumbro a desterrarme por horas y aun por días enteros; lo vi a Vd. y oí como mamá me negó. Se imaginará cuánto habré sentido. Mamá está acostumbrada a que yo no la contraríe jamás cuando ella quiere algo, y hace como dos meses fue aceptado como pretendiente un amigo del fraterno [así llamaba Vaz Ferreira a su hermano Carlos, reconocido filósofo], que según se opina, era un novio brillante –mamá estaba contenta– pero al cabo de este tiempo noté que no sentía por él lo que era necesario y hace 5 o 6 días resolví terminar el asunto –esto la tiene enojadísima–. Afortunadamente he tenido desde niña hasta vieja un carácter firme y alma fuerte para no dejarme imponer ciertas cosas, y he tenido una sinceridad de que me enorgullezco que no me ha permitido nunca engañarme a mí misma ni al prójimo –en cambio mamá me impone castigos primitivos, privándome de las personas y las cosas que me son gratas –algunas de mis más queridas amigas han corrido la misma suerte que Vd.– pero ellas son buenas y comprensivas y perdonan –perdónela Vd. también. Qué dirá Vd., habituado a los hogares tranquilos y dulces, de esta casi tragedia!» (citada en Rubinstein Moreira, 1976: 37-40)

En su conocido poema «Berceuse», Vaz Ferreira enfatiza que es «más artista que mujer», algo que transparenta su compromiso

con el arte y que nos permite comprender su rechazo a una forma burguesa de ser y amar, impuesta desde el exterior. Su rebeldía a comprometerse en un noviazgo no sincero, que solo serviría para amoldarse a las convenciones, es explícita y contundente. No extraña, pues, que en aquellos poemas que trata las relaciones con lo masculino, se transparente una grandilocuente voluntad de poder. En poemas como «Invicta», «Holocausto», «Ultra», «La amazona y su corcel», «Triunfal» y «Heroica», queda nítidamente reflejada esa voluntad de poder, al punto que emerge una «mujer superior» (es importante señalar que la autora sentía una gran devoción por Nietzsche).

En esos textos, el sujeto poético repudia su subordinación a un hombre «menor» y alude al sentido de lucha que, según ella, predomina en las relaciones humanas, especialmente entre el hombre y la mujer, terreno donde es tan claro el predominio del primero. Ante esta lucha, que ella consideró inclemente, adoptó una actitud desafiante. Fue por esta época que Vaz Ferreira se fotografió en actitud de Salomé, ese personaje que tanto sedujo a Oscar Wilde. En la fotografía, la poeta aparece, en palabras de Oribe, con «aire triunfal e irónico», como si efectivamente tuviera en sus manos la cabeza del vencedor vencido, retrato del poder que recuerda a aquella mujer que esboza en «Ultra»: «... en un día como todos / lloré mirando tu entierro. / Te fui a ver al cementerio / y en un rincón solitario / encontré tu cráneo seco. /... / y vi como me pensabas / aún, en todos los pétalos...» (1986: 88)

La peculiar concepción del amor que surge en su poesía se desprende de las circunstancias personales y las influencias intelectuales que he mencionado arriba. Si la vida es una lucha por la supervivencia, donde se muere o se mata, el amor es también un combate entre ese hombre mundano que desea poseerla y la mujer que no lo permite. Por eso sus poemas de amor adquieren un tono de resonancias guerreras en donde sobresale un *yo* intransigente que en algunos momentos adopta la dureza del mármol o la frialdad de las nieves de la cimas, como en «Invicta». Esta serie de poemas enfatizan la desesperación de un sujeto que quiere trascender el deseo carnal para alcanzar un amor que exprese la fusión armoniosa, espiritual y sobrehumana. De esa ansia parte también su ideal del amado: uno con nobleza espiritual y capacidad de

entrega, dueño de una ultraterrena y comprometida facultad de amar. En pocas palabras, Vaz Ferreira idealizó un ser imposible, no un hombre. Pero lo que quiso subrayar, en cualquier caso, es que anhelaba un amante que no estuviera enfrascado en el concepto tradicional de hombre, como el único poderoso. Solo así cedería en el amor, como nos dice en «Holocausto»: «Naufragará en tus brazos la prepotencia mía/.../ Me volveré paloma si tu soberbia siente / la garra vencedora del águila potente: / si sabes ser fecundo seré tu floración» (1956: 67).

Gradualmente, de una irreverencia desafiante pasó a padecer una profunda soledad, un triste «hastío» baudeleriano; se fue sintiendo cada vez más un «corazón cautivo» bajo la mirada de las «indiferentes muchedumbres». En pocas palabras, se llegó a reconocer como un ser bloqueado por sus circunstancias; alguien a quien se le negaba ser todo lo que era o podía llegar a ser; un ser trágicamente marcado por un *querer* vivir frente un *no poder* vivir, es decir, una mujer poeta que había adquirido una plena pero triste conciencia de su querencia, que intuía irrealizable. Esta circunstancia la fue llevando a un aislamiento físico y psíquico, a una existencia enraizada en una extrema introspección. Se impuso, entonces, una nueva imagen: la de la soledad sin amor pero también la vocación por una soledad ascética. Así, en «Último poema», un pájaro se desdobla para convertirse en el *yo* lírico: «Mar sin nombre y sin orillas, / soñé con un mar inmenso, / ... / De pronto un pájaro errante / cruzó la extensión marina /... / Desperté y sobre las olas / me eché a volar otra vez» (1956: 85). Frente al enigma de lo incognoscible, el pájaro está condenado a cruzar la soledad que emerge del paisaje marino, hasta perderse en el espacio. Pero el ciclo es eterno: esa individualidad, ya en la vigilia, reinicia el vuelo, se tira de nuevo a la nada, se aferra a la soledad.

Por otro lado, Delmira Agustini (1886-1914) parte de una simbología modernista, pero desequilibra su lenguaje preciosista para mostrar otra perspectiva, más vehemente, del deseo erótico. Como sabemos, Rubén Darío creó un nuevo lenguaje poético para la vivencia amorosa en la literatura hispanoamericana. Sin embargo, con su exhibición simbólica de la sexualidad y sus interpretaciones eróticas del mundo, brindó una de las representaciones más convencionales del erotismo, esto es, aquella vinculada a la he-

terosexualidad desde el punto de vista masculino. En sus textos, el cuerpo de la mujer aparece como una construcción artificiosa: es un ser irreal, objeto del deseo masculino. En este contexto, las mujeres poetas de ese mismo periodo debieron de enfrentarse a un canon y a unas referencias poéticas/literarias enteramente masculinas. La inscripción de un sujeto erótico inequívocamente femenino en la literatura hispanoamericana aparece con Agustini. Precisamente, el centro de su escritura es la búsqueda de un lenguaje y un simbolismo que exprese el erotismo a partir de una experiencia que se origina en el cuerpo de una mujer.

Llama la atención el cliché biográfico con el que se ha retratado a Agustini una y otra vez: se suele enfatizar el contraste que existía entre su vida burguesa y convencional (tanto en el hogar como en los círculos sociales) y su vida interior, la cual se ha calificado de atrevida y fogosa. Sin embargo, la vida de Agustini no estuvo marcada por este «contraste». Todo parece indicar que la suya fue, desde el principio, una vida excepcional, en todo sentido: desde muy pequeña, la uruguaya demostró poseer una extraordinaria sensibilidad y una inteligencia precoz. A los cinco años ya sabía leer y escribir correctamente; a los diez componía versos y ejecutaba en el piano difíciles partituras. Se educó en el hogar, como solían hacerlo entonces las señoritas de la clase media alta: francés, piano, pintura, dibujo, bordado.

Sin embargo, su contacto con otros niños fue escaso, circunstancia que contribuyó a alimentar su gusto por la introspección, una preferencia que fue cristalizándose con los años. Dedicaba mucho tiempo a la lectura, la escritura, la música y otras actividades afines. Incluso, siendo ya una adolescente, tuvo muy poco contacto con otras muchachas de su edad; habiendo crecido en un ambiente aislado desde la niñez, las reuniones sociales y los bailes no eran algo especialmente de su interés ya que los encontraba mundanos, artificiales y frívolos. Más tarde establecerá amistad con algunas de las figuras masculinas más sobresalientes de la época, figuras casi todas mayores que ella: Juan Zorrilla de San Martín, Carlos Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig, Manuel Ugarte, Samuel Blixen (editor del semanario cultural *Rojo y Blanco*), entre otros. En pocas palabras, Agustini no fue, ni en su hogar ni en los círculos sociales, simplemente una niña mimada burguesa, dedica-

da al cultivo de su álbum literario como un pasatiempo. Todo lo contrario: su compromiso con la poesía era total.

Aún así, la crítica tradicional se contentó con afirmar que su poesía era producto de la rica imaginación de una virginal «mujer-niña» de la clase alta montevideana; pero decir que se refugió en su imaginación sólo para sobrellevar su situación familiar y social resulta demasiado simplista. No se puede reducir el deseo de esta autora uruguaya y encarcelarlo en el terreno de la fantasmagoría, de la imaginación. Tampoco podemos negar la riqueza de su mundo simbólico, el cual la ayudó a esculpir el placer sentido desde el cuerpo y desde la producción del cuerpo textual, siendo este último el espacio en el que podía matizar y subvertir el imaginario tradicional. Es decir, no podemos negar que Agustini poseía una fecunda imaginación, pero ella se abandonaba a vivirla porque era dueña de un intenso metabolismo artístico y poético que, sin embargo, no estaba desligado de un idealismo intelectual.

La crítica literaria tradicional (no cuestionada durante décadas, pero que en los últimos años ha sido revisada y reinterpretada por la crítica feminista) se encargó de categorizar la obra de Agustini, concentrándose en suavizar y, en ocasiones, anular el claro erotismo que emana de sus versos. Al problema de la minimización del contenido erótico en su trabajo poético se le añaden las circunstancias de su muerte, las cuales han generado un grueso material de interpretaciones basadas en la tragedia –recién cumplidos los 28 años, fue asesinada por su ex-esposo–, circunstancias que también han contribuido a convertir a esta poeta en una leyenda.

Agustini se quejará de esa bruma fabricada a su alrededor en una carta de 1914, dirigida al crítico Alberto Zum Felde: «El mundo me admira, dicen, pero no me acompaña. El mundo –hasta amándome– tiene para mí en los ojos, una fatal dilatación de miedo… […] Y es un dulce milagro el de sentirse comprendida cuando se ha nacido para desconcertar» (1969: 49). En otra carta, esta vez dirigida a Darío, sostiene lo siguiente: «Yo no sé si usted ha mirado alguna vez la locura cara a cara y ha luchado con ella en la soledad angustiosa de un espíritu hermético. No hay, no puede haber sensación más horrible. Y el ansia, el ansia inmensa de pedir socorro contra todo –contra el mismo Yo, sobre todo– a otro

espíritu mártir del mismo martirio. [...] Y la primera vez que desborda mi locura es ante usted» (43).

Agustini, al no tener con quien compartir los vaivenes de su espíritu artístico, sabe reconocer a uno compatible con el suyo y pedirle auxilio. Así, escribe a Darío impulsada por la necesidad de encontrar un confidente, un guía espiritual. La poeta también demuestra que tiene conciencia de su *yo*, como ser complejo. Es decir, todo parece indicar que la poeta se encuentra en el camino por alcanzar una sustanciosa conciencia de sí misma. Sin embargo, ella ha decidido ocultar esta parte de sí porque, en su medio, aparentemente no tiene con quien compartir sus reflexiones más profundas, teme –y con razón– que no será comprendida: en los círculos que la rodean, en general, no se espera que una «mujer-niña» se sumerja en esas inquietudes existenciales. Quizá el peso de la imagen de la mujer-niña, bella, ingenua y sonrosada, tanto en el ámbito privado como público, haya traído como consecuencia esta conflictividad interna que Agustini sufrió durante sus primeros años adultos. Su propio temor a verse, a desentrañar su «rareza», nace porque tiene conciencia de estar *sola* en su ambiente, y de ahí su necesidad de recurrir a un «maestro» que la guíe. La respuesta de Darío, sin embargo, es distante: «Tranquilidad. Tranquilidad. Recordar el principio de Marco Aurelio: "Ante todo, ninguna perturbación en ti". Creer sobre todo en una cosa: el Destino. La voluntad misma no está sino sujeta al Destino. Vivir, vivir sobre todo, y tener la obligación de la alegría, el gozo bueno. Si el genio es montaña de dolor sobre el hombre, el don genial tiene que ser en la mujer una túnica ardiente (citado en Molloy, 1985: 61-62).

Resulta interesante la reflexión de Darío cuando compara el genio en el hombre y en la mujer. En el hombre es «una montaña de dolor», y lo anterior –el dolor considerado desde una perspectiva abstracta– alude a un peso que se lleva en el espíritu. Pero en la mujer es «una túnica ardiente»: el hecho que lo compare con una vestimenta, una prenda, que abrasa el *cuerpo* –la referencia aquí es más corpórea que en la imagen anterior–, casi como en un ritual de auto-inmolación, hace que las connotaciones de sacrificio irracional resulten evidentes. Por lo tanto, Darío pareciera querer decirle que sí, que en aquella época el genio artístico en la mujer resulta aún más dramático y difícil, no porque deba

de vivirse y desarrollarse en un contexto cultural determinado –léase patriarcal y misógino–, como pensaríamos ahora, sino porque, según él, el genio femenino no tiene que ver con lo intelectual y lo espiritual, sino con la pasión y la emoción puras, con el instinto y el cuerpo, factores asociados a lo irracional, a la *«naturaleza»*. Tampoco le ofrece una respuesta humana, nacida de la empatía, y mucho menos le brinda una guía espiritual; tan solo se limita a tranquilizarla de forma paternalista y recurre a una cita de Marco Aurelio que, comparada con la confesión atormentada que ella le ha hecho en su carta, viene a ser como una palmadita impersonal en la espalda. En pocas palabras, la está poniendo en «su lugar», lejos del mundo del talento. Agustini le responde, pero en esta segunda carta, quizá resignada ante la imposibilidad de encontrar en el poeta una comprensión verdadera, su tono se aleja del de la mujer artista y se vuelve a refugiar en la imagen de la mujer-niña: «Y usted, maestro, me la da siempre [la exquisita y suma sensación artística], en cada estrofa, en cada verso, a veces en una palabra. Y tan intensa, tan vertiginosamente, como el día glorioso que, entre una muñeca y un dulce, sollocé leyendo su "Sinfonía en gris"» (46).

Como vemos, aquí vuelve a presentarse «femenina», «niña»; también halaga al patriarca del Modernismo y le llama, en la misma carta, «el más genial y profundo guía espiritual», agradeciéndole su consejo y entrega –que ella intuye fingidos–. Así, Agustini vuelve a recurrir a la máscara de La Nena, como se la conocía familiarmente: «entre una muñeca y un dulce, sollocé leyendo su "Sinfonía en gris"». En este sentido, lo que resulta más relevante no es tanto la postura posiblemente consciente de la máscara de La Nena en el ámbito público, sino la discrepancia entre esta máscara y sus textos poéticos, porque era obvio que la «mujer-niña» escribía versos abiertamente transgresores. Obviamente, esta imagen fue perpetuada por la comunidad intelectual masculina para distraer a los lectores de lo que decía el texto y llevar su atención hacia otra imagen domesticada. Si Agustini se apropió de esa «máscara» fue sin duda para protegerse en un medio social y literario especialmente receloso de la mujer artista.

Las cosas comenzaron a cambiar después de la publicación de *Los cálices vacíos* (1913), poemario más abiertamente erótico

que los anteriores, el cual causó murmuraciones en el seno de la sociedad montevideana. Los críticos comenzaron a referirse a ella empleando términos más explícitos como «Pitonisa en fuego», «sexualmente obsesiva», «afiebrada Leda», una terminología que, por lo demás, nunca se utilizaba para referirse a la poesía erótica escrita por hombres. Estas nuevas categorizaciones de su persona debieron disgustar a Agustini. Seis meses después de la publicación de *Los cálices vacíos*, la uruguaya se casó con Enrique Job Reyes, quien no le dio nunca importancia a su talento poético y más bien lo consideró una «debilidad» de soltera. El matrimonio duró menos de dos meses. En pleno proceso legal de separación, estando enamorada del escritor Manuel Ugarte, la poeta comenzó a reunirse a escondidas con su todavía marido, quien terminó asesinándola en 1914, poco después que se anunciara la sentencia.

En otra línea, destaca Alfonsina Storni (1892-1938), quien ejemplifica el nacimiento de la mujer moderna. Su poesía no solo es amorosa sino también *social*, muy vinculada a las inquietudes de la mujer urbana. Storni no sólo se auto-construye desde un *yo* femenino exclusivamente individual, sino que también pretende construir un *yo* femenino colectivo, uno que la contenga a sí misma y a la mujer en general con los desafíos de su tiempo (Rodríguez Gutiérrez, 2007: 19-20). En la misma línea, Alicia Salomone, refiriéndose a los textos periodísticos de la autora argentina, sostiene que «en estos textos se percibe, con distintas intensidades, un tránsito constante hacia un *yosotras/os*» (1998: 10).

Es más que conocida la leyenda que se tejió después del suicidio de Storni, a tal punto que actualmente se impone la leyenda y, como consecuencia, muchas veces su poesía se lee a partir de ella. Storni no se suicidó por un desengaño amoroso, sino que lo hizo cuando tuvo conocimiento de que no había forma de controlar el cáncer que padecía; así, se tiró al mar una madrugada de 1938. Sin embargo, precisamente debido a su trágico final, durante mucho tiempo se tendió a romantizar su vida, dejando en un segundo plano aspectos determinantes que se postulan como cimientos de su carácter *intelectual*. Maestra, trabajadora, primera poeta aceptada en los cenáculos de escritores y madre soltera, Storni fue una mujer que se hizo a sí misma, en todos los sentidos.

En la más que conocida carta que Storni le dirige a Julio Cejador, la poeta se refiere a algunas de las causas de sus inquietudes nerviosas, las cuales, sin embargo, también van acompañadas de una concienciación razonada, un examen del porqué de las mismas, lo cual se traduce en estados febriles de creación:

> [...] sufro achaques de desconfianza hacia mí misma. De estos achaques la voluntad sale mal parada: me echo a dormir, sueño. De pronto la fiebre me posee y lo olvido todo: en estos momentos produzco, publico. Y el círculo de estos hechos se prolonga sin variantes sobre la misma espiral... ¡Es que a las mujeres nos cuesta tanto esto! ¡Nos cuesta tanto la vida! Nuestra exagerada sensibilidad, el mundo complicado que nos envuelve, la desconfianza sistematizada del ambiente, aquella terrible y permanente presencia del *sexo* en toda cosa que la mujer hace para el público, todo contribuye a aplastarnos. Si logramos mantenernos en pie es gracias a una serie de razonamientos con que cortamos las malas redes que buscan envolvernos; así, pues, a tajo limpio nos mantenemos en lucha. «Es una cínica», dice uno. «Es una histérica», dice otro. Alguna voz aislada dice quedamente: «Es una heroína». En fin todo esto es el siglo nuestro, llamado el siglo de la mujer. Mal se las ven los espíritus femeninos que dejan caer el sol en su alma y lo devuelven al universo ungido de su íntimo perfume, de su más profunda verdad. Acción tan generosa, ¿quién la estima? ¿Será acaso porque un alma desnuda es un espectáculo digno solamente de dioses? (citada en Nalé Roxlo y Moraña, 1966: 87-88).

Como vemos, Storni llegó a adquirir plena conciencia, no sólo de sí misma como sujeto en una sociedad determinada, sino también de cómo se estaba leyendo y valorando su obra, muchas de las veces a partir de prejuicios relacionados con su sexo. Así, al igual que sus contemporáneas, se sabía incomprendida en lo personal y en lo social. Pero en su caso, no solo por los hombres, sino también por las mujeres.

En sus artículos periodísticos, la argentina arremete contra lo que podríamos llamar *modelos negativos de lo femenino plural* o contra aquello que perpetúa las expectativas de la tradición an-

drocéntrica. Para Storni, es la mujer la que tiene que dar el primer paso, realizar una auto-revisión; no puede exigírsele al hombre que cambie si antes no lo ha hecho la mujer. En un artículo de 1927, titulado «Entretelones de un estreno», publicado en *Nosotros*, la escritora enfatiza algo que se relaciona con lo anterior: «No se me ocultó que si el hombre es más egoísta que la mujer, esta es más deshonesta, en líneas generales, que aquel, ya que debe luchar con armas de ser sometido: la simulación, la astucia, el cálculo» (2002: 1102). Asimismo, en «Algunas palabras» (*Atlántida*, 1920) nos dice lo siguiente: «Me molesta ser mujer, porque, por altura moral, he perdido todas sus defensas y luego todos sus martirios. Luego, de tal manera las mujeres han hecho de la hipocresía un medio de vida, que ellas parecen las normales y yo la dislocada» (1999: 664).

De esta forma, en su poema «La armadura», la autora se dirige al resto de las mujeres intentando ladear posibles diferencias para establecer con ellas un diálogo sincero en torno a esa «armadura» que están condenadas a llevar: sus especulaciones con «las ventajas del sexo», pero también los estereotipos, las reglas sociales, las convenciones, que han obligado a las mujeres A recurrir a una armadura que las esclaviza moralmente. Sin embargo, irónicamente, también les dice que se cuiden porque si se deshacen de su armadura les espera la agonía social: se quedaran «fuera del *juego de la vida*» (en palabras de Milena Rodríguez Gutiérrez), algo que le ha sucedido en carne propia: «Si algún día destruirla pretendierais, / Del solo esfuerzo de arrojarla lejos / Os quedaríais como yo, bien muertas» (1999: 254). Sin duda, este poema refleja las contradicciones con las que debe lidiar la mujer moderna y liberada.

Por otro lado, la portorriqueña Julia de Burgos (1914-1953) también tuvo un final trágico. En la madrugada del 6 de julio de 1953, fue encontrada inconsciente en la esquina de la Quinta Avenida y la calle 105 de Nueva York: la poeta, enferma de cirrosis a causa de su alcoholismo, había salido de su casa para beber, una vez más. Una vez trasladada al Hospital de Harlem, murió a las pocas horas y, puesto que no llevaba ningún documento de identidad, su cuerpo se mantuvo en el depósito de cadáveres de la ciudad durante unas semanas. Luego fue enterrada junto a siete cadáveres más en una fosa común en la Isla de Potters, lugar dedicado

a la inhumación de los indigentes. Casi un mes después, gracias a una fotografía del cadáver, fue identificada por sus familiares y amigos, quienes iniciaron una serie de gestiones para exhumar el cuerpo y enterrarlo en su Puerto Rico natal.

Con un final tan trágico como este, resulta comprensible que se haya tejido la leyenda que rodea su figura: el mito de la mujer enamorada que no soportó seguir viviendo debido a un desengaño. Y también su poesía se ha leído a partir del estereotipo romántico. Pero más que una desilusión amorosa, lo que Burgos sufrió fue una desilusión total con respecto a la vida, una profunda crisis existencial agravada por su adicción al alcohol.

La poesía de Burgos revela el desarrollo de conceptos en alguien muy consciente de la marginalidad de las mujeres en el momento histórico de la adhesión de Puerto Rico al poder político y económico de los Estados Unidos. Así, adoptó una poética moderna en la que sobresalen la figura del doble, la nada y la auto-fragmentación. En pocas palabras, somos testigos de la comunicación dialéctica entre sus frágiles *yoes* internos (las Julias que aparecen constantemente en su poesía, como en «A Julia de Burgos» o «Pentacromia»), y entre estos *yoes* y el mundo. Burgos adopta, pues, vehículos expresivos de la posmodernidad que indican, en última instancia, un anhelo de fundirse en la nada (Santos, 1977: 134-147). De esta forma, al establecer conexiones entre dicha dialéctica interna y la historia, la política, el cuerpo y el amor, Burgos recurre a la auto-negación desde un punto de vista feminista, uno de los conceptos fundamentales de poetas como Sylvia Plath y Adrienne Rich (Delgado Votaw, 1998: 85).

Durante su estancia en el hospital Mount Sinai de Nueva York, en el periodo que va del 13 al 30 de abril de 1948, Burgos escribe un diario. Es durante esta estancia que los médicos descubren la severa cirrosis de la que murió y, además, le descubren un papiloma en las cuerdas vocales. Lo que da un valor excepcional a su diario es su poeticidad: la portorriqueña sabe leer la belleza en ambientes inhóspitos, a pesar de que su cuerpo sufre y su ánimo es sombrío: «Es ese lapso del atardecer al anochecer en que verdaderamente se siente la soledad. Sin embargo, entrada la noche siento nuevos compañeros que entretienen mi nostalgia. Son las luces de los edificios que quedan a mi espalda, que se cuelan por

mi ventana para coquetear con las luces internas del hospital. Las luces del botiquín que están frente a mí son las más asediadas. Juego como una chiquilla a enamorar los dos reflejos y se me olvida la sensación de donde estoy (2000: 411).

En general, Burgos no escribe de su enfermedad y tampoco hay un análisis de sus emociones respecto a los incómodos tratamientos médicos a los que ha debido someterse. Al lector le queda la sospecha de que Burgos no quiere, o no puede, involucrarse psicológicamente en estos procesos ya que, como sabemos, los debe vivir sola, sin la compañía de nadie. De ahí que, quizá como mecanismo de defensa para no quebrantarse, recurra a una fortaleza sustentada en el predominio de la razón. Consecuencia de lo anterior, Burgos se muestra muy interesada por dichos procedimientos. Sólo cuando le practican un electroencefalograma se libra momentáneamente a la autocompasión:

> «El examen fue interesantísimo. La curiosidad me llevó a preguntarle al doctor de qué se trataba. Éste, muy grave, me dijo que era para determinar el grado de actividad del cerebro, y otras cosas más. Cuál sería el resultado. ¿Quién sabe si he roto récords de una cosa o de la otra? ¡Mi pobre cerebro que no le cabe ya más ni un pensamiento! Primero midieron mi cerebro y lo separaron en trozos, sobre el cuello cabelludo naturalmente. Luego me pegaron al cráneo, en esos puntos, un sinnúmero de alambritos distintos, que a la vez estaban atadas en fila a una tablita. Me pegaron dos más a la punta de las orejas. A la vez me soplaba la cabeza una ráfaga fría que me producía cosquillas. Me llevaron luego a un cuarto oscuro. Me acostaron de plano en una cama, ataron la tablita a un engranaje eléctrico, me mandaron a cerrar los ojos, me pusieron una venda húmeda, me mandaron a abrir la boca y a quedarme completamente inmóvil. No sé lo que pasó entonces. Me abandonaron en aquel salón, y [en] otro cuarto se escuchaba como el ruido de un reloj al dársele cuerda. Desde allá (...) la enfermera me ordenaba dejar los ojos quietos. Imposible; mientras más me lo decía más se tambaleaban dentro de mis párpados. Me ordenaron luego respirar hondo con la boca abierta. Ahí terminó el examen» (415).

En este fragmento, su pragmatismo habitual cede y se emociona pensando en sí misma: *«¡Mi pobre cerebro que no le cabe ya más ni un pensamiento!»*. Lo que el cuerpo sufre y se deteriora (en los últimos meses expulsa coágulos de sangre por la nariz y pierde cinco kilos en siete días), sigue siendo algo ajeno a su universo íntimo: la separación que hace el *yo* entre el mundo de las formas y el mundo de la esencia, separación que en su poesía se convierte en una constante tensión (expresada sobre todo en la figura del doble) y, por ende, en un *leitmotiv*. Ese mismo *yo*, al que no «le cabe ya más ni un pensamiento» es el que en su poesía aparece como uno en permanente cuestionamiento, siempre «pensando» y, por lo tanto, sufriendo de tanto interrogar y, la mayoría de las veces, sin encontrar una respuesta.

En el mismo diario, Burgos nos da una pista de por qué recurre, durante su estancia en el Mount Sinai, a la escisión entre lo psíquico y lo material. El recurso permite que esa vida de hospital sea más llevadera:

> «Pienso ahora en el gran tesoro que es la mente humana. Soy materialista y comprendo que son las células y los tejidos acomodados en distintos órganos y estructuras hasta posponer la forma determinada, el hombre, los que forman el hasta de la vida entera. Pero hay un poder supremo que rige esta maravillosa maquinaria. La mente. Si no fuera por ella. ¡Qué sería de los enfermos del cuerpo! Aturdidos en sus dolencias. Es cierto que en casos neuróticos o en personas que conocen a ciencia cierta a su enfermedad la mente trabaja en sentido negativo agobiándose y torturándose.
>
> Pero aún así siempre hay una esperanza en el ser enfermo de recuperar, y cada pequeña mejoría multiplicada por el cerebro, le da nuevos ánimos. ¡En qué consideraciones me estoy metiendo! Me estoy olvidando del hospital, de mi caso particular y hasta de mí misma. Volvamos a la realidad de un paciente». (416-417).

Es aquí donde el proceso de auto-fragmentación se acelera y aparece un tercer *yo*, solo para volver al deseo de ser Una, como lo evidencia su poema «Éramos tres»: «...ausentes, taciturnas, como

tres barcos anegando un puerto. Hoy, sollozantes, trémulas, presentes, somos, redescubiertas, una misma, somos la dura esfinge de la angustia, somos el alma viva del silencio» (1997: 232). En estos últimos poemas apreciamos ya un deseo de pulverización interna, de deshacerse en la nada.

Por otra parte, tenemos a la costarricense Eunice Odio (1919-1974) quien, entre los intelectuales y escritores de la época, tuvo fama de *femme fatale.* No obstante, aunque su belleza física fuera adorada, su forma de ser libre y extravagante no encajó con las convenciones. Recientemente, en *La fugitiva* (2011), la última novela de Sergio Ramírez basada en la vida de la narradora Yolanda Oreamuno, Eunice Odio aparece como personaje, aunque con el nombre de Edith Mora. Es cierto que *La fugitiva* es un texto de ficción, pero el personaje que ha fabricado Ramírez no deja ver en ningún momento a la gran poeta que Odio fue; y esto en parte se debe a la leyenda que, de nuevo, rodea la vida de la costarricense.

Odio creció en un ambiente familiar quebrantado. Ello, unido al ambiente provinciano costarricense de los años cuarenta, la empujó, ya divorciada, a marcharse de su país en busca de su realización personal. Tenía 28 años y recorrió Centroamérica. Terminó viviendo en la ciudad de México aunque no precisamente en las mejores condiciones: pasó hambre y de nuevo el fantasma de la bebida se acercó demasiado a ella, sobre todo en la década de los años sesenta. «Pasan horas y horas y no digo ni esta boca es mía. A veces no pasan horas, sino días, en que estoy aquí encerrada, trabajando y, de vez en cuando, le dirijo la palabra a las cosas», le confiesa en una carta a Juan Liscano (1975: 89).

Lo que sobresale en la costarricense es la fascinación y el terror que le causó el misterio de la creación; su necesidad de aprehenderlo, además, se vio reforzada por sus indagaciones esotéricas –llegó al segundo grado superior de la Orden Rosacruz y estudió la cábala–: «¿Quién sabe qué más me dará esa práctica de "magos"? [...] ¿no te parece, todo esto, una aventura realmente *maravillosa*? Ponte a pensar y verás cómo es algo que casi da escalofríos. Es la poesía, la Gran Poesía misma *Vivida*. ¿O no? ¿Qué otra cosa es la poesía sino la Faz del Prodigio?» (1975: 192). Ya antes, mientras escribía *El tránsito de fuego* (1957), Odio había experimentado el miedo que conlleva el proceso creativo, sentido como proceso

místico, y así se lo contó a Rodolfo Zanabria en una carta, probablemente escrita a finales de 1967:

> «En 1955 había llegado la hora trágica de enfrentarme a la parte más difícil de *El tránsito*: la tercera. Si esa tercera parte fallaba –y era posible que fallara, porque uno es humano– las dos primeras, que ya había escrito, se vendrían al suelo estrepitosamente y el trabajo de años se perdería como una gota de agua en el mar. Los días pasaban y se convertían en meses: mi terror crecía con el tiempo; cada vez era mayor. Siempre me decía que al día siguiente me pondría a... Y al día siguiente me daban las cuatro de la tarde buscando apuntes, quitando el polvo de mi escritorio, poniendo todo en orden para sentarme a escribir... y a eso de las cuatro y media me decía: ya es demasiado tarde, nada puedo hacer. [...] Hasta que un día decidí: «O yo acabo con esto, o esto acaba conmigo». [...] Me senté al escritorio. Nueve horas después había terminado «El caballo». De rodillas, y llorando, di gracias a Dios porque supe que había escrito un poema digno del resto y que podía seguir adelante. A fines de ese año volvió a acometerme el terror más profundo, porque tenía que terminar esa parte con «La catedral», ¡cosa gravísima! Pero ahora no permití que me durara mucho (apenas dos meses). Me dije: «si tiene tanto miedo, cómprate un perro y dedícate a vender abarrotes...» Preferí sentarme a escribir...» (citada en Vallbona, 1998: 41)

4. La protesta creativa

En un artículo titulado «Para "Revenar", no para Max Jiménez», Yolanda Oreamuno se refiere a su «incertidumbre de libertad». Es cierto que todas las autoras mencionadas en este artículo se atrevieron a romper con las normas sociales y fueron contra los esquemas culturales de su época: María Eugenia Vaz Ferreira rechazó el matrimonio, Delmira Agustini, Julia de Burgos y Eunice Odio se divorciaron, y Alfonsina Storni fue madre soltera. Su transgresión marcó el lugar desde el cual enunciaron su voz. Sin embargo, Oreamuno plantea un problema que no se puede pasar por alto: ¿será eso lo que caracteriza a las mujeres que vivieron

en el siglo XX: no estar seguras de su «libertad», de las victorias alcanzadas –tanto como individuos, como colectivo– debido a la persistencia de ese cerco invisible, de esa maquinaria simbólica en movimiento, siempre latente? Y si eso es así, ¿cómo se afianza a sí misma una poeta alfilerada por esa «incertidumbre de libertad»? Sin lugar a dudas, por medio de su escritura, de su entrega a su vocación; y en ese sentido se desvanecen las fronteras con su contraparte masculina: el proceso creativo –más aún, la «protesta creativa», como la ha llamado Harold Bloom (2009: 57)– no tiene género, sólo experiencia.

Lo importante es conocer cómo fue su protesta creativa. ¿Cómo despiertan de su sensación de fracaso, cómo hacen para buscar lo imposible? Más aún: ¿cómo viven su «incertidumbre de libertad»? En todas ellas está presente un estado del ser en soledad. *Hacer* esa soledad no es empresa fácil como lo explica Marguerite Duras (1914-1996) en su ensayo *Escribir*: «La soledad no se encuentra, se hace. La soledad se hace sola. Yo la hice. Porque decidí que era allí donde debía estar sola, donde estaría sola para escribir libros. Sucedió así. Estaba sola en casa. Me encerré en ella, también tenía miedo, claro. Y luego la amé. La casa, esta casa, se convirtió en la casa de la escritura. Mis libros salen de esta casa. También de esta luz, del jardín. De esta luz reflejada del estanque. He necesitado veinte años para escribir lo que acabo de decir» (2000).

Al conocer las vidas de estas autoras, somos testigos del proceso que se genera en su interior: la imagen del *yo* interpretándose en su medio, la búsqueda de un lenguaje que exprese su dialéctica. Es cierto: sobresalen las relaciones oscuras que mantienen consigo mismas; pero también emerge el maravilloso proceso por el que se reinventan en su obra literaria. Una exploración constante de representaciones, de roles, por parte de mujeres que se reafirman incluso en su fracaso, en su hambre de inmortalidad. Al perfilar su protesta creativa, ellas dejaron claro quiénes eran. Aquella imagen de la «poetisa» romántica, autora de álbumes y abanicos, había quedado definitivamente lejos y superada. No es casualidad que Burgos, en «Poema para mi muerte», enfatice que será bautizada con un nombre eterno: «me llamarán poeta». Y así ha sido.

Bibliografía

Agustini, Delmira (1969). *Correspondencia íntima*. Arturo Sergio Visca (ed.). Montevideo: Biblioteca Nacional.

Aira, César (2001). *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega, 2001.

Bloom, Harold (2009). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Javier Alcoriza y Antonio Lastra (trads.). Madrid: Editorial Trotta.

Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Brenes-García, Ana María [1997?]. «Erotic and Homoerotic Writing», en *Encyclopedia of Latin American Literature*. Verity Smith (ed.). [London]: Fitzroy Dearborn.

Burgos, Julia de (1997). *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*. Jack Agüeros (ed.). Willimantic, CT: Curbstone Press.

— (2000). «Diario de Julia de Burgos», en José Antonio Rodríguez Pagán, *Julia en blanco y negro*. San Juan: Sociedad Histórica de Puerto Rico.

Cruz, Sor Juana Inés de la (2004). *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, en *La vida escrita por las mujeres, IV. Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración*. Anna Caballé (ed.). Barcelona: Lumen, 2004.

Delgado Votaw, Carmen (1998). «Review of *Song of the Simple Truth: The Complete Poems of Julia de Burgos/Obra Poética Completa*», en *Publishers Weekly*, Feb 24.

Duras, Marguerite (2000). *Escribir*. Barcelona: Tusquets.

Ludmer, Josefina (1985). «Tretas del débil», en *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*. Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.). Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán (2ª. ed.).

Molloy, Sylvia (1985). «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini», en *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas.* Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.). Río Piedras: Ediciones Huracán.

Nalé Roxlo, Conrado y Mabel Mármol (1966). *Genio y figura de Alfonsina Storni* Buenos Aires: Editorial Universitaria.

Odio, Eunice (1975). *Antología. Rescate de un gran poeta*. Juan Liscano (ed.). Caracas: Monte Ávila.

— (1996). *Obras completas. Tomo III*. Peggy von Mayer (ed.). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica/Editorial de la Universidad Nacional.

Onís, Federico de (1934). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
Oreamuno, Yolanda (1961). «¿Qué hora es…?», en *A lo largo del corto camino*. San José: Editorial Costa Rica.
Paz, Octavio (1998). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral (6ª ed.).
Pizarnik, Alejandra (2001). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
Rodríguez Gutiérrez, Milena (2007). *Lo que en verso he sentido: La poesía feminista de Alfonsina Storni (1916-1925)*. Granada: Universidad de Granada.
Rosenbaum, Sidonia Carmen (1945). *Modern Women Poets of Spanish America*. New York: Hispanic Institute.
Salomone, Alicia (1998). «Voces femeninas/feministas en el discurso intelectual: Alfonsina Storni y Victoria Ocampo», en *Meeting of the Latin American Studies Association*. (Chicago). <http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Salomone.pdf>
Santos, Nelly E. (1977). «Love and Death: The Thematic Journey of Julia de Burgos», en *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*. Yvette Miller & Charles M. Tatum (eds.). Pittsburgh, P.A: Carnegie-Mellon University.
Storni, Alfonsina (1999). *Obras. Poesía. Tomo I*. Delfina Muschietti (ed.). Buenos Aires: Losada.
— (2002). *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Delfina Muschietti (ed.). Buenos Aires: Losada.
Vallbona, Rima de (1998). «Corona fúnebre para Eunice Odio a los veinte años de su muerte», en *Volver a imaginarlas. Retratos de escritoras centroamericanas*. Janet N. Gold (ed.). Tegucigalpa: Editorial Guaymuras.
Vaz Ferreira, María Eugenia (1956). *La isla de los cánticos* Montevideo: Biblioteca Artigas.
— (1986). *Poesías completas*. Hugo Verani (ed.). Montevideo: Ediciones de la Plaza.
— (1976). «Epistolario», en Rubinstein Moreira. *Aproximación a María Eugenia Vaz Ferreira*. Montevideo: Montesexto.

El derecho a la primera persona del singular

Matías Barchino

El primer capítulo de esta historia podría estar en una conversación azarosa de Julio Cortázar y Carol Dunlop en un verano ya lejano, quizá de 1966, en su casa del sur de Francia, donde pasaban las vacaciones. Allí una mañana Carol sorprende a Julio empezando a escribir lo que será su próxima obra, de la que solo ha decidido el título (un juego de palabras en homenaje a Julio Verne, *La vuelta al día en ochenta mundos*) aunque en realidad no tiene mucha idea de qué tipo de libro será. Tras haber escrito *Rayuela* y haber alcanzado una notoria fama literaria, no debía de ser fácil encontrar el tono y el impulso adecuado para escribir y Cortázar hacía pruebas. Sorprendido mientras usaba la primera persona, Carol le hace un comentario malévolo y superficial: «–¿Va a ser un libro de memorias? Entonces, ¿ya empezó la arterioesclerosis?» Él responde con ingenio pero con cierta turbación, negando la mayor pero buscando una excusa rápidamente. Le advierte, en todo caso, que «las memorias distarán de incurrir en el narcisismo que acompaña la andropausia intelectual». Cuando se pone a pensar sobre el asunto le incomoda haberse mostrado como si le hubieran sorprendido cometiendo algún acto ilegal: «¿Y por qué no un libro de memorias? Si me diera la gana ¿por qué no? Qué continente de hipócritas el sudamericano, qué miedo de que nos tachen de vanidosos y/o pedantes. Si Robert Graves o Simone de Beauvoir hablan de sí mismos, gran respeto y acatamiento; si Carlos Fuentes o yo publicáramos nuestras memorias, nos dirían inmediatamente que nos creemos importantes». La cosa no acaba ahí: «Graves y Beauvoir escriben sus memorias el mismísimo día que se les antoja, sin que ni a ellos ni a los lectores les parezca nada

excepcional. Nosotros, tímidos productos de la autocensura y de la sonriente vigilancia de amigos y críticos, nos limitamos a escribir memorias vicarias, asomándonos a lo Frégoli desde nuestras novelas». No queda del todo satisfecho con la respuesta y sigue dándole vueltas al asunto: «Vamos a ver: ¿por qué no escribiría yo mis memorias ahora que empieza mi crepúsculo, que he terminado la jaula del obispo y que soy culpable de un montoncito de libros que dan algún derecho a la primera persona del singular?». Quedémonos con estas reflexiones del texto titulado «Verano en las colinas», el segundo del libro, y sobre todo con esta idea sorprendente: el derecho a usar la primera persona del singular. Observamos que Cortázar está escribiendo una nueva versión de lo que es casi un tópico: el escritor hispanoamericano, creo que se puede extender al todo el ámbito hispánico, siente aprensión a tratar sobre sí mismo directamente sin disfrazarlo en forma de ficción, ya que teme ser tachado de vanidoso.

Julio Cortázar deja la cosa sin resolver, reduciéndolo al absurdo cuando su gato, llamado Theodor W. Adorno, se lanza a jugar sobre él. Sin embardo el asunto no ha acabado de ninguna manera, esta digresión al inicio del libro más bien nos indica que *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) precisamente se ha de leer como una propuesta autobiográfica, como el ejercicio del derecho a la primera persona que él mismo reclamaba. Pero sería difícil que un creador tan rupturista como Cortázar comience sus memorias de una forma convencional. Conociendo su afinidad con las vanguardias históricas y con el dadaísmo –menciona varias veces a Man Ray y a Marcel Duchamp en las primeras páginas de su libro–, lo que tenía en la cabeza es elaborar un libro precisamente lejos del «narcisismo que acompaña la andropausia intelectual» a base de coleccionar fragmentos propios y ajenos usando, como diría Duchamp, «los instrumentos del azar». El modelo es el artista francés, que reunió textos y fragmentos en cajas que acompañaban y explicaban su obra. Estos fragmentos constituirán en sí una forma de relato personal. Algo semejante a lo que hará en los años setenta Andy Wharhol en sus llamadas cápsulas de tiempo: archivadores que reúnen materiales diversos que con el tiempo podrán ofrecer una lectura de la vida del autor. Las obras misceláneas de Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último round*,

en cierta medida son esa caja o cápsula de tiempo que Cortázar buscaba, un lugar donde deposita los rastros de su existencia: relatos, crónicas, comentarios, cuentos, poemas, fotografías, que hoy podemos leer como un testimonio de un momento de su vida. Se podrá argumentar que esto no tiene que ver con la práctica autobiográfica habitual y es cierto, pero Cortázar no fue un escritor convencional y sus reflexiones y sus libros nos permiten mirar la tradición autobiográfica hispanoamericana desde una nueva perspectiva.

Lo que también pone sobre la mesa en sus comentarios es uno de los problemas que suscita la escritura en primera persona en la literatura hispánica, lo que él mismo llama «el derecho a la primera persona del singular». El uso de este tiempo verbal, por mucho que se haya generalizado en los últimos treinta años, siempre ha tenido mala prensa entre los escritores hispánicos, lo que no significa que no se hayan escrito textos autobiográficos en español. Lo que ocurre es que ha habido por parte de escritores y lectores una necesidad de justificar y de ver justificada la práctica autobiográfica. La expresión del yo no puede ser gratuita, una autobiografía en español siempre ha de estar debidamente explicada, porque se asume que es una insolencia y una muestra de vanidad contar directamente tu vida a los demás, sin una verdadera razón para hacerlo. De hecho, Cortázar creía que un buen puñado de libros le autorizan ya a escribir en primera persona. Funcionan, sin plena conciencia, antiguos arcanos y prohibiciones morales sobre la vanidad y la expresión del yo arraigados en el mundo hispánico, que otras tradiciones literarias parecen no haber tenido en cuenta. Según recuerda Francisco Rico en relación al *Lazarillo de Tormes*, Dante encontraba sólo dos razones que permitirían usar lícitamente la primera persona: la autodefensa ante un insulto o calumnia y la ejemplaridad de una vida virtuosa. Pocos relatos autobiográficos se sustraen a acogerse a uno de estos dos motivos, aunque a veces se usen de manera irónica, como en el propio *Lazarillo*. Por descontado, esto no significa que no exista en el ámbito hispánico un gran número de escritos en primera persona y una tradición autobiográfica importante, pero sí que casi siempre nos la encontramos a trasmano, escondida y asumida como algo marginal en la bibliografía de los grandes novelistas o poetas.

Los escritores hispanoamericanos que formaron la generación literaria de los años sesenta y setenta (la del llamado *boom*) tienen una interesante producción autobiográfica que no siempre se ha destacado de forma adecuada. La crítica en general tiende a tratarlos como grandes creadores de mundos narrativos ficticios, pero escritores como Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez, José Donoso, Cabrera Infante o Bryce Echenique, han ido haciendo incursiones en la escritura autobiográfica explorando diferentes acercamientos a un género siempre voluble y poco definido, aunque no siempre lo han hecho de una forma tan radical como Julio Cortázar. Se ha dicho muchas veces que lo que caracterizaba a esta generación de escritores es su apuesta por la ficción, la construcción de grandes universos novelescos y el uso magistral de todos los resortes técnicos de la novela contemporánea. Ellos apostaron por la escritura del gran relato autónomo, de un libro de libros que cambiara definitivamente el panorama de la literatura en español. Y lo más asombroso es que lo logran en novelas como *Cien años de soledad*, *Rayuela*, *La ciudad y los perros, La región más transparente*, *Tres tristes tigres o Paradiso*, obras de ficción totalizadora, grandes novelas que cambian la literatura en español. Pero este predominio de lo ficcional no excluye que más adelante probaran en diferentes formas con una escritura de signo autorreferencial.

En el fondo de toda escritura subyace la experiencia personal y familiar a lo Frégoli, como dice Cortázar aludiendo al complejo de personalidad múltiple. En último término lo que cuenta García Márquez de Macondo es su historia familiar en Aracataca y Vargas Llosa hace lo mismo con sus vivencias personales de cadete en el colegio Leoncio Prado, librando un ejercicio de exorcismo con sus conflictos familiares y su vocación de escritor. Sin embargo, hay en esas novelas iniciales un deliberado y casi corporativo intento de alejarse de la expresión personal directa, como si fuera una muestra de narcisismo insoportable. Sin embargo, en pocos años los logros de toda una generación de escritores les carga de razones para usar la primera persona sin tantos complejos. Se produce poco a poco una deriva hacia diversas modalidades de la escritura autobiográfica. Los hay que experimentan con la práctica autoficcional y otros que se remiten a un modelo memorialístico

más o menos canónico. Como la teoría y la práctica literaria han puesto de manifiesto en los últimos años, la escritura del yo es un campo perfecto para la experimentación literaria. Los escritores se mueven a gusto en el filo estrecho que separa la ficción y la realidad, y ensayan con los mecanismos de la escritura que convierten una invención en narración veraz y al contrario o en el juego de pactos con el lector que la autobiografía implica. De maneras diversas, buena parte de la escritura contemporánea incluye ese juego en las fronteras de lo real y lo ficticio.

Mario Vargas Llosa fue uno de estos escritores que, sin abdicar de la pasión por la ficción y por la elaboración formal se dio cuenta de las posibilidades narrativas de la autoficción al escribir *La tía Julia y el escribidor* (1977). En ese momento casi nadie había usado este término, aunque llevaba inventado unos años, y, de hecho, el libro se presentó como una novela. Sin embargo, a lo largo del texto el autor mantiene el juego de ambigüedades y de señales contradictorias que caracteriza ese tipo de relatos. La complejidad estructural de capítulos alternos vinculados por una estructura de vasos comunicantes, en la terminología de Vargas Llosa, y la ironía con que se acerca a un género marginal como las radionovelas nos indican que se trata de una ficción; los nombres de los protagonistas de la acción de los capítulos impares, los detalles de una acción basada en la propia experiencia personal del primer matrimonio nos acerca a la autobiografía en los capítulos pares. Aunque *La tía Julia* constituye una de las primeras obras maestras de este género en la literatura hispanoamericana, muchos podrían pensar que se trata de un juego ventajista del escritor para hacer sus pequeñas venganzas personales. Así lo entendieron Julia Urquidi y el padre del escritor que no pensaron que fuera un mero juego literario y se sintieron damnificados. De hecho, Julia dio su propia versión de los hechos en un libro titulado *Lo que Varguitas no dijo* (1983), lo que demuestra que fue leído, al menos en parte, como una autobiografía. Aunque apareciera como una novela, *La tía Julia* tiene una substancia completamente distinta a la de sus ficciones anteriores. El uso de determinados signos de lectura, la primera persona, la identidad entre autor, narrador y protagonista, implica ciertas responsabilidades pragmáticas de las que no es posible evadirse fácilmente.

No es el único encuentro de Mario Vargas Llosa con la escritura autobiográfica. Unos años después escribirá unas memorias tituladas *El pez en el agua* (1993). Ahora se ha convertido en un hombre público, está de vuelta de su fracasada aventura política en busca de la presidencia del Perú y es ya dueño de una amplia bibliografía. No necesita justificarse para escribir unas memorias, pero lo hace. Escribe el libro para explicar su inesperada derrota en las urnas, para dar su versión de ésta como una sucesión de traiciones, además de reiterar su vocación literaria. No hay ficción en estas memorias pero, fiel a su estilo, utiliza un doble plano de capítulos alternos en los que repasa críticamente su juventud peruana y revolucionaria hasta su primer viaje a Europa, donde se convertiría en escritor; en paralelo, escribe las memorias de la campaña electoral de 1990 que, tras su derrota, dará lugar a su nuevo viaje a Europa y una vuelta a la escritura abandonada temporalmente por la política. Es obvio decirlo, pero mientras *La tía Julia* sigue estando en el centro de la producción literaria de Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua* es una obra marginal que apenas se consulta para documentar algunos pasajes de la vida del Premio Nobel.

Otro escritor de los sesenta que pronto descubrió las posibilidades narrativas de la primera persona fue Guillermo Cabrera Infante con *La Habana para un infante difunto* (1979). En ella seguirá desplegando su gusto insaciable por el juego de palabras desde el título, en el que destaca la mención de su apellido y el protagonismo que la capital cubana tendrá en su experiencia vital de juventud. Es una de las grandes obras de la literatura cubana, pero no es una novela, al menos el autor nunca la consideró así, pese a que en la mayoría de los manuales aparece como tal. La narración en primera persona del «infante difunto» es una exhibición descarada de lenguaje y de iniciación sexual, solo comparable a la promiscuidad mostrada por su compatriota Reynaldo Arenas en sus memorias *Antes que anochezca.* Desde el punto de vista autobiográfico lo más sobresaliente de *La Habana...* es el delicado juego entre el recuerdo y el olvido que el narrador plantea: «es típico de las memorias que uno las escriba cuando comienza a perder la memoria»; por otro lado, la gran conciencia de Cabrera Infante de la complejidad que toda escritura autobiográfica tiene

al tratar al evocar el tiempo pasado: «el memorista solo sabe que el tiempo es elástico»; finalmente, la clave del libro está en la verdadera dificultad que entraña indagar en el pasado, la imposibilidad de hacer regresar un pasado que ya se ha perdido: «la memoria es una traductora simultánea que interpreta los recuerdos al azar o siguiendo un orden arbitrario: nadie puede manipular el recuerdo y quien crea que puede es aquel que está más a merced del arbitrio de la memoria». Sobre estos presupuestos, consciente de las limitaciones y de la arbitrariedad de la memoria, Cabrera Infante consigue levantar uno de los grandes monumentos de la escritura autobiográfica hispanoamericana.

Sin querer agotar el tema, otros escritores hispanoamericanos de los setenta han ejercido ese derecho a la primera persona y desde la ficción pura han ensayado distintas formas de la escritura autobiográfica. Mencionaba Cortázar a Carlos Fuentes, tal vez uno de los escritores hispanoamericanos más comprometidos con la creación verbal y la ficción. Pese a todo, en algunas ocasiones se refirió públicamente a su interés por dar forma a un proyecto autobiográfico. Tal vez un adelanto fue su novela *Diana o la cazadora solitaria* (1994), en la que a través de un escudo ficcional muy frágil, narra y disecciona su relación amorosa con la actriz americana Jean Seberg, tratando de explicarse la posterior depresión y crisis personal que llevó a la muerte a la protagonista de *À bout de souffle.* En la promoción del libro no se escondió nunca la lectura de la novela en clave autobiográfica, pero en el texto en ningún momento se muestra interesado en presentarse con su nombre propio y utiliza procedimientos que podríamos llamar autoficcionales a la hora de establecer la ficcionalidad de la obra.

A partir de los años noventa irán apareciendo lo que podríamos llamar las primeras memorias crepusculares del grupo, escritas ya en calidad de autores conocidos y a veces con evidentes intereses editoriales. José Donoso fue autor de un libro de memorias titulado *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996), el último libro que pudo publicar en vida. El chileno construye unas memorias singulares que rebasan lo individual y se centran en lo familiar. Escritas presintiendo la cercanía del fin, Donoso hace el relato del medio ambiente humano y social de su familia burguesa, el que está en el origen de algunas de sus ficciones. Sin embargo, las me-

morias terminan justamente con el nacimiento del autor. Donoso no habla de sí mismo, o al menos no lo hace directamente, es una mirada hacia su origen, tal vez queriendo firmar la paz con sus demonios familiares.

José Donoso se inscribe, por cierto, en una de las trayectorias más interesantes de la autobiografía hispanoamericana contemporánea, como es la chilena, donde Pablo Neruda dio la pauta en su póstuma *Confieso que he vivido* (1974) para la elaboración de muchas otras memorias de escritores, como las de Jorge Edwards (*Persona non grata; Adiós, poeta*) e Isabel Allende (*Paula*, *Mis país inventado*), en donde el propio Neruda aparece como personaje.

El peruano Alfredo Bryce Echenique inició en los noventa un ciclo de escritos memorialísticos –antimemorias las llama, emulando a André Malraux– que comienza con *Permiso para vivir* (1993) y continúa con *Permiso para sentir* (2005), aunque ya se anuncia la aparición de un tercer volumen. Pese a no plantear propiamente un juego autoficcional, estos escritos se caracterizan, como otros del autor, por el uso de la digresión, que aquí es una forma específica de estimular la memoria, lo cual genera a veces situaciones paradójicas, inverosímiles o exageradas. En el juego memorialístico de Bryce se produce una curiosa inmersión. Algunos de los protagonistas de sus novelas, que a veces están escritas en forma autobiográfica –Julius, Martín Romaña, Manongo Sterne– funcionan como álter ego y se les identifica con el propio autor; sin embargo los sucesos exagerados o extravagantes protagonizados por el propio Bryce en sus memorias son difíciles de creer y adquieren una paradójica apariencia ficcional.

Las memorias más esperadas de la década pasada fueron las de Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla* (2002). En el caso del colombiano, la angustia de la propia influencia se hace casi insoportable. Su situación de mito viviente de la literatura mundial explica que cualquier nuevo escrito suyo tenga que ser singular y superar lo anterior, algo que también ocurre en estas memorias. Desde el punto de vista de la escritura, nadie podrá poner en duda que se trata de otra de las obras maestras de la prosa a las que nos tiene acostumbrados, con sus brillos acerados continuos, sus habituales hallazgos y su sabio manejo de los resortes del idioma. Sin embargo, desde la perspectiva de la autobiografía, como expresión

literaria de la individualidad y del yo, García Márquez ofrece una visión retrospectiva excesivamente clásica, casi lineal y cronológica, que rompe apenas con algunos *flashback* o al reunir el material en los bloques narrativos que ordenan el libro. Como proyecto autobiográfico, el de García Márquez es sin duda la máxima expresión del derecho a la primera persona del que hablaba Julio Cortázar. Nadie se ha ganado como él esa posibilidad de escribir lo que se le antoje sin mayores explicaciones. En las memorias de García Márquez se echa en falta, sin embargo, cierta tensión, no existe un verdadero conflicto en la composición del yo. El narrador en primera persona escribe desde su acomodada posición de escritor consagrado y admirado por todos, aunque con buena educación evita el autobombo y quiere hacerse pasar por una persona común sin el endiosamiento que cabría esperar. Como es habitual en las memorias de escritores lo que se pretende mostrar es el proceso por el que se llegó a ser el escritor que es hoy, superando las dificultades que la vida y el ambiente le puso como una prueba de una vocación superior que culmina con el éxito. A la vez García Márquez va dando las claves del origen de buena parte de su mundo de ficción, comenzando por Macondo, anclado en su experiencia infantil en el Caribe colombiano, en Aracataca y en la vida familiar en casa de sus abuelos, de donde surgen la mayoría de los relatos y mitos familiares.

Aunque la lectura de *Vivir para contarla* tiene el interés del personaje en que se ha convertido García Márquez, no se puede hablar de un conflicto en la evolución del yo en el libro. En cierto modo García Márquez narra desde el propio tótem en que las circunstancias han terminado por convertirle. Tal vez escribir unas memorias como las del colombiano estaba en el origen del miedo que Julio Cortázar expresaba de ser autocomplaciente a la hora de escribir sobre uno mismo.

Lo interesante es la situación en la que nos encontramos ante las prácticas autobiográficas en español y las de los escritores hispanoamericanos. Como hemos visto, las incursiones en los géneros memorialísticos por parte de estos autores son ya habituales, escribir una autobiografía no es algo excepcional para los escritores hispanoamericanos. Desde las más lineales memorias hasta los juegos autoficcionales más sofisticados, se ha producido un

acercamiento progresivo y masivo de estos escritores a la expresión personal. Nos gustaría creer que ha habido una evolución en el mundo literario hispanoamericano y que ahora –como hicieron Robert Graves o Simone de Beauvoir– también nuestros escritores han entendido que pueden hablar de sí mismos con naturalidad y hasta con ironía, sin necesidad de tener que demostrar nada, sin autocensuras y, sobre todo, sin la obligación de hacerlo dramáticamente, como una conquista que hay que ganarse a pulso con la edad o los méritos. Tal vez la literatura en español ha llegado a un punto en que podemos integrar la producción autobiográfica de un autor en su obra con plena normalidad sin que se vea como algo excepcional, más bien como una de las muchas posibilidades que tiene la expresión literaria. Quizá nuestros escritores y nuestra literatura se han ganado ya ese derecho a la primera persona del singular con la que fantaseaba Julio Cortázar aquella perdida mañana de verano en su casa del sur de Francia.

Adolfito y Georgie a calzón quitado

Blas Matamoro

«...encontrábamos paisanos y criollos, gringos y demás extranjeros, puebleros que menospreciábamos por reputarlos irremediablemente fuera de lugar en el campo...no sin doblegar una resistencia del instinto admitiremos que de un inmigrante puede obtenerse un auténtico gaucho.»

1

La publicación de los diarios escritos por Adolfo Bioy Casares sigue ofreciendo irremediables obstáculos. Según su laborioso editor, Daniel Martino, suman 20.000 páginas, un volumen que los vuelve, salvo ayuda mecenática, impublicables. Si a ello sumamos la necesidad de un vastísimo onomástico que permita manejarlos y un obeso aparato de notas para explicar quién es quién y dónde estamos en cada caso, la empresa resulta aún más difícil. Los volúmenes que se conocen (ver bibliografía) contienen unos materiales seleccionados por el autor y suman poco más de una décima parte del total. Con estas reservas se puede ir diciendo lo que sigue.

Un diario no es una obra en el sentido de que no tiene una estructura reconocible más allá del tópico paso de los días, impredecible y tampoco cumplido jornalmente. Se lo puede recorrer como un texto literario si ha sido expurgado (Gide) o corregido fuera de fechas (Pla), pero entonces ya no se trata de auténticos diarios sino de textos sin auténtica datación, según acostumbra a decir el propio Gide cuando titula con el contrasentido de *Journal sans dates*. No son en principio una obra textual aunque lo resul-

ten por sus efectos, en tanto cualquier texto supone un trabajo para conseguirlo.

He cumplido algunos itinerarios temáticos, no todos los posibles. Bioy suele intercalar tres órdenes de textos que no he tenido en cuenta por razones de prudencia espacial: cuentos que le han contado o que él finge que le han contado; observaciones sobre el habla cotidiana, mayormente de Buenos Aires; sueños, quizá no todos auténticos ni exentos de retoques pero, al efecto de examinar obsesiones y réplicas del inconsciente, valen lo mismo, son siempre diseños fantásticos que hacen a una identidad. Con todo, quiero hacer una fugaz puntualización. A Bioy los sueños le interesan porque en ellos hay pasado y futuro pero no el falaz presente y su indebida realidad (sic). Por mi parte gloso: el pasado, materia normal de la literatura realista, y el futuro, temible o deseable, materia de la fantástica o, por mejor decir, no realista, son los campos de la literatura a secas, donde reside la realidad debida y el presente cuando es veraz, el presente de la escritura y la lectura. La vejez, en esto como en lo demás, pone el mundo del revés. En ella no hay más tiempo que el presente, sin ayer ni mañana, sin historia y sin fantasía, al contrario que en los sueños. Es, acaso, una pesadilla diurna.

2

Las mujeres, o sea la Mujer, es el tema que más insiste en sus páginas. No siendo una mujer quien las escribe juegan, sin embargo y en primer lugar, como espejo identitario, junto con la pertenencia a una clase y los actos de escritura. Bioy llega a ser quien es –y por este orden– porque lo han aceptado sexualmente innúmeras mujeres, porque ha escrito unos cuantos libros y porque ha heredado propiedades y apellidos no sólo de una clase burguesa sino de un patriciado, de unas gentes que fundaron y definieron la Argentina. Gentes que tienen que ver consigo mismas o con el indefinible gaucho, habitante rural, pero no con la inmigración que ellos mismos han traído al país que fundaron.

Las mujeres de Bioy son el género femenino. Impersonales, incapaces de subjetividad individual (parece hacer dos excepciones: Francis Korn y Vlady Kociancich), al revés que los varones, que

pueden alterarse por ser individuos, ellas no pueden ser otra cosa que mujeres. No da sus nombres porque no tienen importancia. Las escritoras que ha tratado no son recordadas como tales. Helena Garro –autora de una de las más notables novelas latinoamericanas que he leído: *Los recuerdos del porvenir*– desaparece tras una ringlera de hoteles donde copularon y una confitería de Versalles donde él descubrió el budín inglés. El 3 de marzo de 1988, cuando muere Beatriz Guido, se acuerda de haberse acostado con ella a cambio de un artículo elogioso. Colette no le gusta (no me extraña, ella jamás habría querido ir a la cama con él) y apenas es una excusa su muerte para recordarse en una peluquería de Niza, huyendo de la «tirana de turno».

Corporación perseguida por una larga lista de *maisons meublées*, promete una diversión que no otorga, reduciendo los encuentros a lo momentáneo sexual y convirtiendo el objeto de aquella promesa en algo ideal. Bioy nunca rememora qué le pasaba a cada una de ellas porque las ve en conjunto, como las compañeras de su vida. Tras el coito, la vuelta al refugio. Se pregunta siempre si no habrá elegido mal, a contar desde su mujer, Silvina Ocampo. Pero nunca sabremos qué es, para él, una buena elección. Sí sabemos, en cambio, que es un varón eficaz, salvo algún fiasco aislado. Lo que busca en las mujeres es, ante todo, y casi en exclusiva, ser confirmado como varón. Ninguna otra gente es capaz de ese otorgamiento fálico.

Esta abundancia de sexo no es la propia de un libertino sino, por el contrario, de alguien que quiere dominar sus pasiones agotándolas para que no lo molesten. Necesita tiempo para hacer cosas de hombres entre hombres: el estudio del escritor, el club, la tertulia literaria en casa, la cancha de tenis. No pidamos otras noticias, si acaso alguna sesión de cine. Ni teatro, ni conciertos, ni exposiciones, ni museos, ni paisajes, ni rincones de ciudades. En los viajes, encuentros con mujeres, editores, mujeres, parientes, periodistas, profesores y mujeres. Creo ver en esta concentración que es, al tiempo, una desconexión con el mundo externo, un síntoma de la reducción y el provincianismo histórico de una sociedad. Si se repasan las memorias de escritores argentinos de otros tiempos –Manuel Gálvez y Enrique Larreta, por quienes Bioy siente nula reverencia– se advierte que eran argentinos en busca de vínculos con escritores

de fuera, de América Latina, de España, del resto de Europa. Lo mismo resulta de examinar la ínfima parte de la ciudad por la que Bioy deambula aunque, desde luego, señalando con minucia la localización de las casas señoriales de otrora.

Es pertinente, pues, que se refiera a ese género con metáforas animales. Durante cuarenta años tuvo siempre dos amantes: una yunta. El hombre (un hombre prototípico) cuelga en su despacho las fotos de sus amantes como el cazador sus presas. Las ama, no le gustan ni las quiere, es incapaz de enamorarse porque el amor es personalista y queda fijado en una mujer, derogando la importancia del género. El amor individualiza.

Bioy busca a la muchacha fácil de cuerpo atractivo, la revelación pasmosa de su desnudez. (Digresión: que se tenga el cuerpo masculino como un ideal de belleza le parece una tontería pero entonces ¿por qué necesita que una mujer lo reconozca bello?). Más datos: que ella sea exigente en lo sexual, para poner a prueba la maestría del hombre, que se encuentren más de dos veces a la semana para evitar la «yunta», que sea –en lo posible– una mujer casada, aunque arrastre dos riesgos: si lo quiere, se hará la pecadora arrepentida; si no lo quiere, lo apremiará para divorciarse y casarse con él.

Las mujeres, inhóspitos refugios. «son máquinas de transmitir tensiones. Las encendemos por un rato, por placer. Si quedan encendidas, nos mandan a la tumba». Si no responden a su demanda sexual, son como un peso que se lleva a la espalda. Ahora bien: tras la satisfacción, la fuga atestigua que no era esa la que realmente buscaba.

No puede vivir sin las mujeres, ni tampoco con ellas. ¿Qué es eso que busca cuando se satisface y no lo halla en la propia satisfacción? Pienso en el Don Juan clásico, el de Tirso y Molière, un hombre sin madre que explora el género femenino sin personalizar nunca su búsqueda ni interrumpirla porque ninguna mujer es su madre ni quien pueda sustituirla. ¿Faltó esa señora que describe pellizcando la mejilla de un niño que se aparta enseguida porque le hace daño? ¿Sospecha de la mendacidad teatral de la Mujer similar a la actriz que pierde su atractivo al salir de escena y sólo vuelve si media una ovación?

En todo caso, las mujeres son inferiores a los hombres. La Argentina, por ejemplo, en el siguiente orden, es un país de escritores, de caballos y de mujeres. Son verdaderos monstruos pero no menos monstruosos que los varones, sus hijos, lo cual obliga a preguntarse: ¿por qué considera a bulto a ellas y no a ellos? ¿Dónde situar, entonces, a la humanidad? A un lado ellos y, al otro, ese animal que menstrua cada cuatro semanas y resulta incapaz de filosofar y de amar. No saben otra cosa que excitarlo porque lo propio de ellas es el cuerpo (gramaticalmente masculino) y de ellos, la mente (gramaticalmente femenina).

No es difícil advertir que este cazador solitario sienta cierto temor al enfrentarse, sin más logística que la consabida diferencia, con todo un género. La demanda fálica tiene que ver con la castración, según le decía su tío Enrique, faldero como el sobrino: las mujeres son buitres, cariñosos y enormes, que se disfrazan para devorar al varón. Quizás aquí lleguemos a la almendra, cuando Bioy cita el Eclesiastés: la mujer es más amarga que la muerte y preso de ella está el pecador. Bioy se reconoce pecador, acepta que está haciendo algo malo, hermoso pero malvado, quebrantando la ley divina. Por eso siempre paga, desde que alguien, en su infancia, algún amigo o pariente mayor, le reveló que sus padres «hacían porquerías». Pronto, con doce o trece años, contrató a una prostituta en un cine para compartirla con algunos amiguitos. Aunque no den nada a cambio las mujeres, esta chica le regaló una foto donde aparecía con su rufián. Al fin y al cabo, toda madre inteligente enseña a su hija a prostituirse con inteligencia.

Si se unen los dos extremos de la condición femenina según la perfila Bioy, se ve que ella inspira fascinación y terror, las cualidades que para Rudolf Otto tiene lo sagrado o lo santo, como quiera traducirse *Das Heilig*. Benévolo de lejos, rico en *Mana*, malévolo en el tacto, desatador del *Tabú.* En términos judeocristianos: el pecado. Con lo que quizá hemos dado con la madre, la desaparecida Mujer de las mujeres. En efecto, muy poco se refiere a ella, a doña Marta Casares, su hijo. ¿Sería como ese prototipo que Adolfito describe, una mamá que impulsa al nene a que atormente al padre y le destroce sus cosas? ¿Tiene esto que ver con el hecho de que ambos Adolfos Bioy hayan sido escritores y que el hijo haya apenumbrado el nombre del padre después de adoptarlo pero con

el añadido del apellido materno? La alusión materna no deja de ser irónica: «Marta, el nombre de mi madre, era para mí de una blancura sólo comparable a las tranqueras de la entrada de nuestra estancia en Pardo.» En cualquier caso, la madre sólo aparece una vez, moribunda, entregada a la sedación. En ella quizá vio el hijo a la muerte como juez universal. En otro orden, es muy sugestiva la evocación que hace de Marta, una persona a la que vio, de joven. exageradamente anticonvencional. Lo hace al leer en un periódico la noticia de que una jugadora de tenis ha presentado a su novia en público. Ahora, de viejo, admite que es bueno superar convencionalismos. Lo sugestivo es que lo haga a propósito de una pareja lesbiana.

El padre es mencionado varias veces, como partícipe en conversaciones, pero no es posible obtener un perfil de él ni un juicio del hijo a su respecto. Lo más verosímil es que no sea un ejemplo a seguir, a tenor de lo que el hijo piensa de su propia paternidad: que el impulso a procrear es bobo y nocivo y que se siente culpable de haber dado la vida a sus hijos, por cierto que fuera del matrimonio, como es público y notorio. A los chicos no hay que quererlos demasiado, uno nunca sabe en qué monstruos se convertirán.

De aquí a la abominación del matrimonio hay un paso. Es el proceso en que se desarrolla y perece una relación sexual. Tras cuatro o cinco años, toda mujer se torna intolerable, a raíz del hastío erótico. Es que por naturaleza y siguiendo el ejemplo de Byron, las mujeres lo aburren. ¿Tendrá razón esa amiga que le ha señalado su gusto por las *pajaronas* (tontorronas)? Aburrirse con algo es quedar fuera de él como cuando el varón abandona el cuerpo de la mujer tras el orgasmo. Más hondo existe una fuerte incompatibilidad: la mujer ama en el varón su individualidad pero el varón ama en la mujer su naturaleza genérica. La armonía sería posible entre dos individuos (dos varones) o dos géneros (dos mujeres), con lo que recordamos los versos de Vigny citados por Proust: la mujer tendrá Gomorra y el hombre tendrá Sodoma. Pero Bioy no busca semejante cosa sino, bajo la máscara del placer, el desequilibrio y el conflicto.

Hay una suerte de encono del enamorado contra el matrimonio como lo hay del casado contra el divorcio, por el engorro de

los trámites judiciales. De modo que debe seguir coviviendo con esa «cocinera impaga» que resulta ser la esposa. Cualquiera diría que su matrimonio con Silvina, una pareja de ancianos, se sostiene por lo anterior mas es muy difícil imaginar a una Ocampo de cocinera. Adolfito decide creer a los medios: es un ilustre matrimonio de escritores.

Si una pareja de casados cae en desaveniencia, la receta aplicable es que la mujer consiga un amante, a ser posible el mismo Bioy. ¿Por qué no el marido? ¿Qué opinaría Adolfito si Silvina decidiera sustituirlo? Estas preguntas son siempre oportunas ante las opiniones de un varón sexista porque están hechas desde fuera: del sujeto y del género, esta vez sí, el viril. Entre tanto, Silvina envejece hasta la demencia senil y Bioy se entretiene con sus nietecitos. Son el seguro contra la muerte. Recuerda el naipe con la impresión de sus labios en carmín que le dio la mujer iniciática. Anota el 7 de septiembre de 1978: «Muere mi perra Diana, una de las personas que más quería.»

3

Inferiorizar en femenino: «Un viejo es una señora fea y fogosa». ¿Por qué no un señor feo y fogoso, un viejo verde? Conteste quien lea. Lo cierto es que, en su autoexamen, Bioy pone la vejez en un lugar destacado. Es como si fuera la edad propicia a la escritura de los diarios, un espantajo contra la muerte y a favor, obviamente, de la vida, «esta cómoda y grata participación mía en el mundo, que juzgo todavía incipiente».

Hay un narcisismo juvenil, vinculado privilegiadamente al trajín sexual. Lo hay también senil, con el escrutinio de los males: prostatitis, bocio, lumbago. La enfermedad se vuelve, contra toda norma de correcta *causerie*, un tema de conversación, promovido por la invisibilidad. Al viejo, las mujeres dejan de mirarlo. Por lo tanto, trata de que lo escuchen.

Otro tema asociado a tal edad es el santoral. De pronto, Adolfito anota la vida de los santos celebrados cada día. El santo es quien perdura en la memoria de los siglos –excúsese la hipérbole– por algo extraordinario que se le atribuye. En este sentido es un modelo para el escritor. Borges, en especial, fue siempre un obse-

sionado por las posteridades que sobrevienen a las postrimerías: a este ya no se lo lee, a este lo han olvidado, a este sólo le conceden un poema en una antología, etcétera. Ciertamente, constata Bioy, de viejo uno es, digamos que profesionalmente, un ejecutante del *ex*: ex amante, ex tenista, ex viajero, ex estanciero. Todo menos ex escritor. De nuevo: una suerte de santo laico. A ello se suman apéndices. Bioy parece ser un escritor que viene a cuento de una estirpe: antepasados y propiedades fundiarias. Le importan mucho sus libros y nada las opiniones de los críticos, los profesores, los traductores y los jurados de los premios, aunque –el lenguaje tiene estos enigmas– hace larga y cumplida lista de todo ello. En cualquier caso, hay una lógica de inventario en estas enumeraciones, una lógica de propietario. En contra, la inquietud que le produce el filme de Fellini sobre Casanova, personaje con el cual se identifica: alguien que nace, copula, muere, dice a todo el mundo que ha hecho cosas muy importantes y nadie lo escucha.

Inferiorizar en femenino, insisto: los hombres a los que Bioy designa, despectivamente, como *maricas.* Se advierte que tienen algo de mujeres y es eso lo que promueve su inferioridad. Muchos apuntes tienen el carácter de una despectiva ironía. Una clave puede ser la siguiente: «La proliferación de homosexuales vuelve incómoda la amistad entre los hombres «. Cita como sospechosas ante el psicoanálisis a las parejas masculinas que aparecen en la literatura, entre ellas Martín Fierro y el sargento Cruz. ¿Tiene en cuenta, quizás, el cuento de Borges sobre el tema? Unos cuantos *manfloros* que enumera Bioy son amigos suyos. Para evitar toda incomodidad como la señalada, los señala, poniéndolos fuera de sí mismo. ¿Quién duda de la corrección sexual de Adolfito, quién le pide semejantes aclaraciones?

4

En cuanto a objetos culturales, fuera de los libros y de alguna película –normalmente, historias policiacas o aventureras norteamericanas– hay unas escasas menciones a la música. A Bioy le gusta el jazz pero no sabemos cuál de sus tendencias. También el tango y aquí sus gustos son frugales: la Guardia Vieja, incluida sus letras, un cantor de segunda fila como Jorge Vidal, que pone

por encima de Gardel (nada comento) y un cuarteto de pastiche como *Los muchachos de antes.* Nada sobre los grandes momentos del tango moderno, como los sextetos de los años veinte y la eclosión poética de los años cuarenta. Los gustos tangueros de Borges van en el mismo sentido y están impregnados por su visión mitográfica de esta música, un baile de esos valientes cuchilleros que practicaban la ciega y dura religión del coraje, aunque históricamente fueran unos matones, una guerrilla privada de los caudillos políticos.

La compañía de Borges, ciertamente, contribuye a la sordera estética de su amigo. Tanto que éste evita comunicarle su admiración por el *chansonnier* Maurice Chevalier, la tanguista Sofía Bozán y la cabaretera Marlene Dietrich. Todo esto es casi anecdótico pero una observación borgiana al pasar aclara las cosas. Dice el escritor que (nunca sabremos a partir de cuál fuente) Beethoven fue tenido por loco a raíz de su cuarteto opus 130. La música, concluye al pasar Borges, «es un arte sin criterio». Se me ocurre que la falta de criterio se refiere a la falta de lenguaje verbal, de semántica, lo cual torna incontrolable el discurso musical que emociona o aburre pero no tiene significados precisos y estables. En esto, mal que le pese a quien lo dijo, coincide plenamente con los surrealistas y su fobia al arte sonoro. Y –*horresco referens* y por las mismas razones– con Freud.

5

Es singularmente interesante repasar las fechas de los principales acontecimientos históricos que van ocurriendo mientras se redactan los diarios porque permiten ver la presencia/ausencia de vasos comunicantes con el mundo exterior a la casa y la sociabilidad inmediata de amigos y parientes. Los diarios empiezan en 1947, en la inmediata posguerra de 1945 y la llegada de Perón al poder en 1946. Sin embargo, no hay menciones a nada de ello hasta junio de 1955. El día 16 se sublevó contra Perón la Marina de Guerra, bombardeando la Plaza de Mayo con cientos de muertos. Por la noche, bandas peronistas quemaron la Curia Metropolitana y unas cuantas iglesias históricas de Buenos Aires, atribuyendo a los curas la asonada que, obviamente, fracasó pero señaló el clá-

sico trimestre golpista porque el 16 de septiembre la sublevación –llamada con admirativo respeto por los amigos del caso Revolución Libertadora– tuvo lugar y se impuso. Sobre la quema de las iglesias hay comentarios acerca de la gente que trató de impedir la destrucción de imágenes y reliquias, sobre todo en el barrio de la buena sociedad porteña (el Barrio Norte), enfrentando a los incendiarios que hacían escarnio de los objetos sagrados y robaban dinero y joyas.

La Revolución Libertadora dio lugar a uno de los clásicos enfrentamientos entre facciones militares. El general Lonardi, que sustituyó por la fuerza a Perón, fue reemplazado a los dos meses por un colega, Aramburu. Subsistía como vicepresidente el almirante Rojas, que se constituyó en jefe del antiperonismo más extremo, los popularmente conocidos como *gorilas.* A éstos se sumaron Bioy y Borges –ya director de la Biblioteca Nacional– definiendo a los demás como nazis. El 9 de junio de 1956 hubo un contragolpe nacionalista y la dictadura mandó fusilar a unos cuantos militares y civiles, sin mayores formalidades, aplicando la ley marcial. Borges opinó que se había fusilado a ciertos «malevos» (gente de mal vivir) ya que la matanza ocurrió en el basural de José León Suárez.

En 1958 el radical disidente Frondizi pacta con Perón y gana las elecciones, en un episodio conocido en plan popular como *el abrazo de la muerte.* Nuestra Doble B, desde luego, se indigna, considerando a Frondizi un traidor. Enseguida, Perón desestabiliza al gobierno por medio de sus sindicatos. Los militares deponen a Frondizi en 1962 y se consigue situar en su lugar a un civil, Guido, que evita un abierto golpe militar pero las rencillas entre uniformados colorados (liberales) y azules (nacionalistas) siguen con varios episodios sangrientos y una amenaza de guerra civil. Borges y Bioy toman partido por los primeros imaginando una dictadura militar liberal (los entonces llamados *leopardos vegetarianos* según la fórmula del poeta Luis Franco). Otros eventos, como la invasión soviética de Budapest (1956) y el castrismo en Cuba (1959) se van sumando a las últimas muestras de cierto interés político de nuestros escritores. Por cierto, tempranamente aparece la definición de Borges sobre el futuro dictador, el general Onganía: «es demasiado bruto». Sobre las elecciones de 1963 que

gana el radical Illia y el golpe de 1966, que lleva a la presidencia al citado militar, ya no hay menciones. Sí cuando en junio de 1970 Onganía renuncia, es asesinado Aramburu (primera aparición de la guerrilla montonera) y Bioy, desde París, ofrece refugio a los Borges en la estancia de Pardo.

Es interesante observar lo dicho por Borges sobre la guerra de Vietnam en 1971, un hecho sobre el que en realidad no opina y acerca del cual exhibe su rasante escepticismo político («Los rusos son criminales y los americanos son tilingos, pícaros y comerciales») aunque prefiere un triunfo de los Estados Unidos ya que lo contrario sería más dañoso. Visto lo ocurrido en Camboya y la alianza entre la América de Nixon y la China de Mao, no falta perspicacia a lo dicho.

El creciente desinterés por la historia puede verse en que parecen no importar el primer retorno de Perón (salvo cuando Esther Zemborain dice que será un resguardo frente al comunismo, contra el parecer de Borges) en 1972, el triunfo de los peronistas en las elecciones de 1973 (con dos candidatos antiguos conservadores) que dura un mes y, finalmente, en septiembre, la elección de Perón que será presidente entre octubre y su muerte, el 1 de julio de 1974. Nada de esto se dice en los diarios, ni siquiera sobre el golpe militar en marzo de 1976. Un solo episodio de lo vivido refiere Bioy: persiguen a un hombre unos policías de civil y lo rematan a tiros. A Adolfito, que teme ver frustrada una cita de amor, todo le parece una escena cinematográfica con disparos de utilería.

La guerra de las Malvinas (1982), en cambio, sí que moviliza su opinión. Lo indigna el relato de un soldado que fue llevado al campo de batalla sin saber dónde estaba. Todo ha sido una locura, una patriada, una lamentable rendición. El 10 de diciembre de 1983 juzga a los militares como autoritarios, inescrupulosos y criminales. Para votar co ntra ellos y contra los peronistas, se ha decidido a favor de Alfonsín, superando su inveterada alergia al radicalismo.

La visión que Bioy tiene de la historia argentina es muy esquemática: colonia-independencia-era del progreso-reacción peronista. Vale la pena desplegarla porque resulta muy sintomática. La edad de oro, los años de la «triunfal república» acaban en 1943, con el golpe militar nacionalista y fascistoide del general Ramírez

contra el gobierno conservador de Castillo. De él surgirá como secretario de Estado de trabajo el coronel Perón.

Bioy tiene de esa época algunos datos sueltos: los pioneros ingleses que civilizan las pampas, exponiéndose a ser mártires de los indios; el capital igualmente inglés que construye y atiende unos eficaces servicios públicos; el respeto a la idea de progreso; la elegante familia materna de los Casares con sus coches atendidos por lacayos franceses uniformados con libreas; las mansiones de las estirpes amigas y emparentadas en su barrio de la Recoleta; las estancias donde engorda el ganado vacuno y cruzan, veloces, los caballos criollos, las estancias que enumera en generosas listas junto con las novelas más importantes de Occidente y los hoteles por hora donde ha vivido intensidades. Amor, propiedad territorial y letras son, por igual, motivo de catálogos artísticos. Quizá se pueda sintetizar, justamente, la visión adolfiana de aquella república calificándola de hermosa, por comparación con la chabacana y fea subsistencia que devino la Argentina bajo la férula peronista.

A su alcance perduran algunas instituciones –la empresa familiar de lácteos La Martona, que debe su nombre al de su madre, la comisión directiva del Jockey Club– y, sobre todo, la ristra de apellidos y vínculos endogámicos que enuncia como quien repasa una exposición heráldica, acaso sin advertir que, apenas en Montevideo, ya nada significan. Son prestigios para consumo interno de lo que popularmente se entiende como la GCU (la Gente como Uno), los de toda-la-vida, el Almanaque Gotha de la argentinidad.

El cuadro que firma Bioy adolece de un encanto ingenuo y le faltan sombras, o sea que las figuras aparecen achatadas. El populismo argentino no es un invento de Perón sino que tuvo siempre sus expresiones alentadas por esa misma clase patricia que él venera. Rosas y su Mazorca, Alsina y sus pandilleros, la Legión Cívica de Carlés, los radicales y la barra del Gallego Julio, los conservadores y la barra de Ruggierito, datan de la hermosa república, como igualmente un asesinato en pleno Senado de la Nación. Ciertamente, fue esa clase la que diseñó el más fuerte programa de país que se registra, desde la confederación de hecho del mismo y detestado Rosas, chivo expiatorio de sus amigos y socios cuando cambiaron de chaqueta. La pimpante asociación con el imperio inglés produjo las décadas de mayor crecimiento y estructuración

del país pero, ay, se aflojó cuando la depresión de 1929 y los británicos prefirieron al Canadá y a Australia como proveedores. Los oficiales mussolinianos salieron de las escuelas militares de la hermosa, Perón fue aupado por el ejército y la Iglesia, la crisis de 1943 se produjo por el desconcierto paralizante del conservatismo argentino, que no pudo digerir la alianza de Churchill y Stalin ni intuyó que el imperio sustituto eran los Estados Unidos. Son abominables las torturas que la policía peronista aplicó a su amigo Ayerza Achával pero la porra, el triángulo, el submarino y la picana eléctrica datan de los años hermosos. El error adolfiano consiste –en mi opinión que sólo es eso, algo opinable– en juzgar al peronismo como una anomalía histórica, como algo extraño al cuerpo auténtico del país, acaso siguiendo la errada huella de un ilustre liberal italiano, Benedetto Croce, quien consideró al fascismo como un accidente en la marcha de Italia hacia la libertad. Es la visión convencionalmente *gorila* y describirla no es un reproche. El medio social y cultural al que Borges y Bioy pertenecen no pudo hacer otra cosa que apartarse de una historia hostil, sin asumirla. A la vuelta de los años, la señora Zemborain de Torres agradecerá a Perón el ser –una vez más– la salvaguardia del orden ante la amenaza comunista, llámese castrismo o montonerismo.

La defensa ante la historia es la nostalgia idealizante y el individualismo. «Soy un individuo de vida privada que nunca trató de hacer mal a nadie». Cabe traducir: no me considero culpable de haber apoyado a Perón como la mayoría de los argentinos. Bioy, en consecuencia, se declara liberal, antidemocrático y clasista, es decir nada político. No ama a la sociedad, no se generaliza en ella, tal vez recordando que la gente de su medio se autodenomina «la sociedad», tal si no existiera otra.

Al revés que para sus aristocráticos y progresistas abuelos del Ochenta, ahora no hay ideas respecto a lo social. No hay progreso, hay un circular eterno retorno y el pasado se vuelve esa máquina de producir bellos fantasmas como en su invención de Morel. La oscilación entre dictaduras militares y el catastrófico peronismo y su adlátere, el desilusionante radicalismo, es (sic) la basura promovida por el carácter argentino: incapaz, altanero y resentido. Esta sinceridad lo alcanza y cabe reconocerlo. «Este

mundo es injusto y premia al que obra mal». ¿La amarga conclusión de una clase hegemónica y orgullosa de su buen hacer pero que por arte de una histórica magia negra perdió su hegemonía? En efecto, cuando observa su circunstancia no ve más trabajadores que no sean los que están a su servicio: mucamas, taxistas, porteros, médicos, veterinarios. El otro apenas se percibe porque los «apellidos» son los suyos, los demás son ajenos. Lo válido, pues, es la autorreferencia.

En especial, ese desdén por el mundo se traduce en sus juicios sobre los escritores coetáneos. Veamos los argentinos: desprecio y burla para Sabato, Martínez Estrada, Mujica Lainez, Mallea, Macedonio, Horacio Quiroga (un mamarracho como Roberto Arlt), José Hernández («uno de los más deleznables cachafaces de nuestra literatura política»), Anderson Imbert («un profesor, es decir un hombre a quien nada le gusta profundamente, para quien toda la literatura tiene igual derecho a ser analizada»). Hay dos excepciones, dos juicios ponderados que merecen rescatarse. Uno es respecto a Julio Cortázar, del cual dice al saber de su muerte el 12 de febrero de 1984: «...siempre lo sentí cerca y en lo esencial estábamos de acuerdo...Yo sentía cierta hermandad con Cortázar, como hombre y como escritor...para él y para mí este oficio de escribir era el mismo y lo principal de nuestras vidas... (*aunque*) No creo que Cortázar tuviera una inteligencia muy despierta y enérgica. Desde luego, sus convicciones políticas corresponden a confusos impulsos comunicados por un patético tango intelectual». Bueno, en fin, Julio gustaba de las novelas góticas y creía en la astrología pero si el mundo pudiera prescindir de las palabras para entenderse –o sea, si no existiese la literatura– podría haber superado sus diferencias políticas con él. Gloso: entenderse sin palabras, como Adolfito con las mujeres.

La otra excepción, no exenta de crítica, es la de su cuñada Victoria Ocampo, de la que nunca se sintió verdaderamente amigo (¿de cuál excepcional mujer se sintió?): «Victoria ofrecía amistad y protección a cambio de acatamiento. Naturalmente, no esclavizaba a nadie. En su casa los amigos tenían toda la libertad de pupilos en los últimos años de un colegio. Porque esto era así, el grupo de Villa Victoria siempre me pareció un poco ridículo. La reina y sus acólitos y bufones.»

Veamos a algunos extranjeros: Baudelaire (cursi), Scott Fitzgerald y Emily Dickinson (escritores menores, escritorcillos), Byron (admirable pero sólo citado en sus cartas), Casanova (elogia sus memorias pero se le escapa como psicólogo del amor, acaso porque el amor para Bioy tiene una desdeñable psicología), Stendhal (*La cartuja de Parma* es una novela de aventuras para gente culta), Gide (frívolo, mal traductor, afortunado porque hasta la pederastia le sirvió de efecto patético, en lo que coincide con Borges). De los narradores modernos salva a Stevenson, Eça de Queiroz e Italo Svevo. Suma y sigue.

6

Bioy no es un pensador, tampoco un temperamento reflexivo, pero escribir es pensar y un escritor que afina puede llegar a sitios inteligentes. Espigo algunos ejemplos y observo que los une cierta destacable coherencia.

Su mentalidad conservadora tiene un fundamento ontológico, el carácter cerrado del universo, concepción clásica que aleja de toda vaguedad romántica y cualquier sensibilidad para lo infinito. Todos los itinerarios conducen al punto de partida, en una suerte de nietzscheano «salto del tigre»: lanzarse hacia el futuro es buscar un perdido origen, que es, en tanto culminación de un itinerario, el punto de llegada. Se ha trazado una historia y de ahí la vocación del narrador Bioy. No el que busca la originalidad, sino el que la encuentra.

«La inteligencia obra como una suerte de ética. No permite concesiones, no tolera ruindades». Traduzco, por mi cuenta: la ética es anterior y un hombre carente de ética no puede ser inteligente.

El ser humano es ambivalente: quiere estar junto al otro y, a la vez, estar libre. ¿No será que el otro nos libera en tanto sin él nuestra libertad es una mera abstracción? La solución es una paz negociada: decir la verdad para sí mismo y mentir para los demás. ¿Y si los demás descubren la mentira? Escucho un eco kantiano en estas perplejidades: somos insociablemente sociables, sociables por necesidad e insociables por gusto. «Hombre: animal gregario inapto para la vida en sociedad». También kantiana es su defini-

ción del escepticismo, considerar ajenos al pensamiento tanto al optimismo como al pesimismo, aunque me permito matizar: escribir es una forma oblicua de optimismo, es buscar la palabra óptima o, si se prefiere, la palabra justa.

No lo veo a Bioy lector de Hegel pero él recuerda algo hegeliano respecto a la diferencia entre paganismo y cristianismo, acaso porque leyó cierta página de la *Estética.* El primero le da nostalgia a Bioy, como el segundo lo repele porque convierte el destino humano en un drama romántico. Hegel, en verdad, lo que sostiene es que el paganismo es trágico porque los dioses representan leyes contradictorias pero igualmente legítimas, lo que destruye al sujeto en la tragedia, en tanto el cristianismo, siempre romántico, altomedieval en su origen, al ofrecer al hombre una sola ley válida, la del único Dios, le ofrece, por así decirlo, el drama de su libertad como sujeto individual.

Un aforismo para cerrar: «La vida. Entretenimiento ligero con final triste.»

7

¿Por qué Borges? Arriesgo esta respuesta: porque es la única verdadera pareja de Bioy Casares. Tanto que el 14 de junio de 1986, al enterarse de la muerte de Georgie, se propone acostumbrarse a vivir en un mundo sin él. Borges había bromeado sobre el tema, acaso con toda la seriedad que envuelven las bromas. Fue el 30 de agosto de 1953. Adolfito le había regalado un libro empaquetado de modo cursi y Borges evocó a una novia que para enamorar más a su novio, elogia sus cursilerías. Se habían conocido en 1931 y en 1935 iniciaron su colaboración redactando a dúo un folleto de propaganda sobre la leche cuajada de La Martona.

Echo una ojeada sobre la cordillera de apuntes borgianos en los diarios de Bioy, dejando de lado comadreos personales como los dos matrimonios de Georgie, sus debilidades de viejo reblandecido, sus torpezas de ciego, su acentuada fobia a los demás que acabó convirtiéndolo en un monologuista sin interlocutores, apenas rodeado de gente que no podía ver. En todo caso: pasaban de largo mujeres, colegas, parientes, editores y traductores. Borges permaneció hasta que lo sustrajo la muerte, la helada y exterior

presencia de la muerte. ¿Es legítimo este registro minucioso pero oral en el caso de un escritor tan escrupulosamente *escrito* –quiero decir: escriturario– como Borges? Relativizando por medio de las circunstancias, sí. Buscando un espacio de sinceridad que no tenga que ver con la escritura, mayormente también. Bioy, más que dialogar con Borges, aparece en sus apuntes como escuchándolo. Quizá no se podía hacer otra cosa. Los frondosos libros de conversaciones con él, debidos a una colección muy variopinta de autores, en verdad son una serie de incisiones verbales para que Borges diga cosas y sentarse, en silencio, a escucharlo.

En la corta distancia y en la punzante conversación de la cotilla cotidiana, Borges no sale muy favorecido que digamos. Si Bioy evitó dejar en el olvido tal enciclopedia de repentismos puede ser, aparte de lo dicho, una deuda saldada consigo mismo. He escuchado al personaje todas las noches de mi vida, dice para sí, y le he aguantado toda su mezquindad, su sordidez, su pequeñez, sus prejuicios. Se sabrá que emitía supremas lindezas como, por ejemplo, sobre los negros: «Hay algo en los negros que nos rechaza. Por eso los argentinos vemos a los brasileños como macacos»... »No me gusta el Brasil, es un país lleno de negros...El único mérito que tienen es haber sido maltratados y ese no es un mérito.» ¿Desdicen estas argucias tan rasantes el mérito, ya que de méritos se trata, de Borges escritor? Afortunadamente, no, ni de lejos. Pero el libro de Bioy no sucede en el escenario sino entre cajas.

En esa intimidad de las bambalinas, se ve con cierta claridad por qué se atraían mutuamente. Que hacían una obra en común, es obvio, ahí están los libros firmados por Bustos Domecq y Suárez Lynch. Menos obvio es que se complementaban y se encontraban, sincréticos, en la tarea más borgiana de Borges: leer. Allí confluían Bioy, un hombre de vida placentera, con una sexualidad profusa y hedonista, una sarta de apellidos patricios y una considerable fortuna, buen mozo, pleno de facultades, manejador de mujeres anónimas, con Borges, de vida enfermiza, aspecto impersonal y poco agraciado, largamente amenazado por la ceguera, a quien las mujeres con nombre y apellido resultaban una minucia patética y atormentada, con veleidades de abolengo pero viviendo de un sueldo, famoso a contramano de ser un escritor de duro acceso para la mayoría de los lectores, celebrado y pagado por gentes a

las que despreciaba, con cierta veneración hacia el señorío tradicional argentino rayana en lo *tilingo* y aquí remito al lector a la aguda página de Ortega donde observa que sólo un español puede ser cursi y sólo un argentino puede ser tilingo.

También coincidieron en un nivel estético y lo formularon en un texto donde describen lo que consideran buen gusto literario a partir de una cantidad de prohibiciones apriorísticas. De esto no se habla, de aquello tampoco y de lo otro, menos todavía. El monologuista Borges, maestro de cadencias, de adjetivaciones inesperadas, de sustantivaciones rotundas, propias de un atento lector del inglés y acaso del alemán pero incapaz de urdir un auténtico diálogo entre personajes (inexistentes como tales) necesitaba de un conversador con escucha alerta a la voz ajena que aporta a las ficciones conjuntas, precisamente, el arte del diálogo.

En lo más atendible de todo está el Borges lector. Lo demás son comadreos sobre gente de escaso relieve y minúsculas intrigas del suburbio letrado y las isntituciones de la literatura. La Sociedad Argentina de Escritores, la Academia Argentina de Letras, los premios nacionales y hasta los municipales (primero, segundo y tercero), las fundaciones dadoras de becas y subsidios.

En general, las lecturas inciden en minucias de taller literario, en detalles de una palabra más o menos eficaz, críticas a las vulgaridades y metidas de pata de escritores palurdos y filisteos, vacuidades como sentenciar que *Madame Bovary* es una novela chata o que los norteamericanos pueden ser románticos pero si tratan de ser reealistas o duros se vuelven sentimentales, lacrimosos y dulzones. Borges, examinando a Goethe, muestra que apenas conoce sus memorias y las conversaciones con Eckermann, cita un solo dístico del poeta e ignora que ha escrito dramas, novelas, crónicas de viaje y aforismos (también cuentos pero son bastante malos). Una pesquisa insistente es hallar pequeñeces y sordideces entre los grandes, una palabra infeliz en Shakespeare (debió escribir hermano en vez de tío), algún disparate goethiano sobre América, el estilo «desesperante» de T.S. Eliot porque abunda en *perhaps*, insistir en la cursilería de Baudelaire ante la excelencia de la poesía de Menéndez Pelayo. El prejuicio contra la literatura francesa, que tantos encontronazos produjo en aquellas sobremesas, en comparación con la admiración por la inglesa, redunda.

También merecen detención los juicios oscilantes sobre los mismos escritores, por ejemplo los del barroco español, Quevedo, Góngora, Gracián (con quien Borges litiga al tiempo que escribe un poema sobre el aragonés válido como autorretrato, quizá por lo mismo). O sobre la relación entre fondo y forma, que defiende como distinción necesaria pero contradice cuando habla de su unidad simbólica, considerada un invento de don Marcelino e ignorando a Mallarmé, a quien regularmente detesta por simplón e innecesariamente oscuro. En cambio, por incompetencia de Bioy, faltan los temas en los que Borges podría brillar: metafísica, crítica del lenguaje, religiones comparadas, teoría poética, filosofía del habla, pues todo se reduce a vaivenes sobre el buen y el mal gusto. A veces no se inhibe de opinar tajantemente sobre cosas que ignora chapuceramente, cometiendo porteñas *chantadas* que pueden considerarse abusos de poder: en 1962 sostiene que no hay en Francia ningún poeta importante y al recordar el libro de Américo Castro sobre el pensamiento de Cervantes y sintetizarlo, demuestra no haberlo leído.

Poco reflexivas parecen otras observaciones suyas. La filosofía existencial de Martin Buber se le da como «una cuestión de lenguaje», proponiendo, tal vez, que haya filosofías no verbales. La poesía de Jaimes Freire se compone de versos «puramente verbales» sin aclarar qué verbo es puro y cuál, en consecuencia, impuro. ¿Acaso dio alguna vez con palabras sin referente? ¿No será la banal –según su adjetivación– invención del *ptyx* mallarmeano?

Destaco la cuestión de la novela en Borges, recordando su prólogo a *La invención de Morel*. En él hace la defensa de la novela policiaca como ideal de geométrica claridad estructural, preliminares, planteamiento y conclusión, a la vez que ataca a los rusos y a sus seguidores en tanto ejemplo a no seguir de confusión psicológica. Como se puede suponer, Borges no había leído a los rusos ni, probablemente, tampoco a sus malignos sucesores. Se metió con *Los hermanos Karamazov* y la abandonó prontamente porque le resultó demasiado compleja y confundía a unos hermanos con otros cuando se ponían a dialogar. Entiendo que un devoto de Ellery Queen halle abrumador a Dostoievski y no acabe de entender por qué los novelistas se matan a psicologismos, con lo cómodo que es reducir una novela de quinientas páginas a un ar-

gumento de veinte líneas, en especial porque el ahorro en conversaciones resulta seductor.

Borges no leyó a Pasternak, no sentía curiosidad por su obra aunque prefirió hablar mal de él. Tampoco *Los embajadores* de Henry James se dejaron penetrar. Sus opiniones sobre Proust y Thomas Mann pertenecen también a estas compadradas petulantes y despectivas. Cuando uno frecuenta tanto a compadres, compadritos y compadrones pasan estas cosas. También cuando hace una obra recatada y exigente como la del admirable Borges, huyendo de las zafias multitudes, puede acabar devorado por los medios y por la propaganda patriótica hasta convertirse en el anunciador universal de calamidades como las citadas. Si pudo discutir, por interpósita persona, con un comparatista tan erudito como Étiemble sobre literatura china sin saber ni jota de chino, todo podemos esperar de sus audaces embates.

Lo anterior pasa de largo como lamentable anécdota. Pero hay algo más subterráneo que tiene que ver con la distancia entre Borges y la novela. Su apología de lo policiaco pasa por el hecho de que, estructuralmente, una novela de este género no es una novela sino un cuento, es decir una narración con un solo punto de tensión (la incógnita sobre la identidad del criminal) y un solo punto de distensión (el hallazgo de la verdad). Es, si se quiere, como el último capítulo de una novela clásica, similar, en esquema, a la cadencia tonal de la música.

Entonces: para Borges narrar es sólo contar cuentos, porque la vida es concebida como instante y no como proceso, como ser absoluto (una burbuja ontológica sin historia) y no como devenir. Narrar, entonces, es historiar algo momentáneo, carente de secuencia y que no exija construir un personaje. Es lo que ocurre en sus ficciones. Ante este modelo de, digamos, estética del presentismo (siéntate ahí, te voy a contar un cuento y no te muevas hasta que yo concluya), la novela sobra. Por eso Borges habla del argumento de las novelas, sin advertir que el argumento es, en la novela, algo externo y lo que hay en el interior de ella no es un argumento sino una historia. Los argumentos son cuñas que los lectores metemos en las novelas y proliferan más allá del argumento único que propone el autoritario y monológico maestro Borges. Su gusto por ciertas narraciones que podemos considerar

estructuralmente novelescas –Dante, Murasaki o Cervantes– es porque, como él mismo asevera, son *des romans à tiroirs*, historias hechas de microhistorias o historietas que se pueden cerrar y leer con autonomía, sin tomarse mayores empeños. Además, facilitan opinar sobre ellas, cosa que, con cierta solvencia mínima, no se puede hacer con Tolstoi, Turguéniev o Lermontov. Ni con Proust. Ni con Meredith. Ni con los hermanos Mann. Ni etcétera. «Pienso en el tiempo que voy a perder con esas vidas imaginarias puedo aprender algo y (*por eso*) no leo novelas largas.»

Los apuntes de Bioy muestran a su amigo tocando a degüello como lector, acaso víctima de tanta evocación montonera de las guerras civiles. Si Ramón Gómez de la Serna es uno de los mejores escritores españoles del siglo XX, lo es apenas por un prólogo a Silverio Lanza. Sigamos: admirar a Joyce, T.S. Eliot o Pound es cosas de esnobs; se aburre con Stephen Spender porque dice incesantes boberías y «paveando así parece una mujer enamorada, una puta de los franceses»; Michel Butor es «una especie de ave de rapiña, torpe y necio»; Goethe, como Francisco Luis Bernárdez, abordó todos los géneros y fracasó en todos, tanto que su *Faust* (Borges se equivoca, cree que tiene uno solo y tiene dos, si no tres) es el bluff más grande de la literatura universal, pues su autor, como Milton, propende a la bobería grandiosa; en Baudelaire todo es feo y lujoso; a Apollinaire «uno lo puede admirar pero no respetar mucho»; «el más justo epíteto para Shakespeare es irresponsable»… «grandilocuente cuando se acuerda y con una idea pueril de todo»; Cortázar escribe unos cuentos aburridísimos [«Casa tomada» la publicó el propio Borges, B.M.] porque a él mismo no le importan, los hace por deber y se limita a redactarlos; Balzac es tan vulgar como Mujica Lainez; las novelas de Thomas Hardy que leyó –afortunadamente, no generaliza– son «muy malas»; Rubén Darío fue «probablemnente mediocre, quizás un payador; Neruda es un bruto que cambia de registro en mitad de poema sin darse cuenta, un discípulo de Lorca pero mucho peor que Lorca; los poemas de Octavio Paz son mejores que los de Neruda pero «no están libres de estupideces y fealdades.» Su juicio acerca de si Henríquez Ureña sabía o no alemán –ignoro el nivel de Borges como examinador de alemán– se basa en que juzgó una traducción tudesca del *Libro del Tao* como demasiado

hegeliana. Yo no conozco esa traducción ni, mucho menos, el original chino. Sí recuerdo haber tenido la misma impresión que don Pedro cuando leí una traducción española. «Mi» Tao era hegeliano, el hegeliano espíritu (o fantasma).

No menos ejecutivo –ejecutor– se muestra Georgie con sus compatriotas. Hasta el elogio de Antonio Porchia –«si fuera un autor antiguo sería uno de los mejores poetas del mundo»– suena a broma, por dos motivos: porque quizá se trate de un escritor anticuado o porque nunca escribió ningún poema, sino una colección de aforismos (poéticos, en tanto su densidad de lenguaje lo es, pero no poemáticos) llamada *Voces.* Por lo demás, veamos: Enrique Pezzoni y José Bianco –amigos suyos por declaración– son un par de sonsos; Sabato es un pedante; Mujica Lainez escribe novelas porque es chismoso y homosexual (y dale con el tema, ahora por parte de Georgie); José Luis Romero es arribista y bruto pues escribe Argentina y no la Argentina; Jaime Rest, su ayudante de cátedra, le parece (sic) una morsa no demasiado inteligente (por mi parte, estimo que el libro de Rest sobre Borges es de los mejores de una gigantesca bibliografía); de «su» Cortázar ya me ocupé y dejo de lado comadreos menores. En general, lo que puede observarse es, por una parte, lo que dijo oportunamente Octavio Paz: que Borges había conservado de su juventud una agresividad vanguardista que resulta atolondrada en un anciano; y que es imposible trazar una línea de criterio que sostenga todas esas mezquinas ocurrencias pues si bien es el derecho absoluto de todo lector el preferir o rechazar, si se ejerce un punto de vista crítico, con el humor del instante, en particular si es siempre mal humor, no basta.

Bioy alude a algunos encuentros de Borges con escritores europeos Con Robert Graves, ya muy viejo y con problemas perceptivos, intercambia escasas nimiedades. De Gerardo Diego, compañero de juventud al que reencuentra en Madrid en 1980, dice: «Tiene la cabeza un poco perdida. Es idiota. Nadie lo toma en serio.» En rigor, Borges sólo pidió verse con Ernst Jünger, cuyo libro *En tormentas de acero* había conocido en temprana traducción castellana de la Biblioteca del Suboficial (Círculo Militar de Buenos Aires, donde también exhibió sus trabajos de estrategia histórica el capitán Juan Domingo Perón, porque la

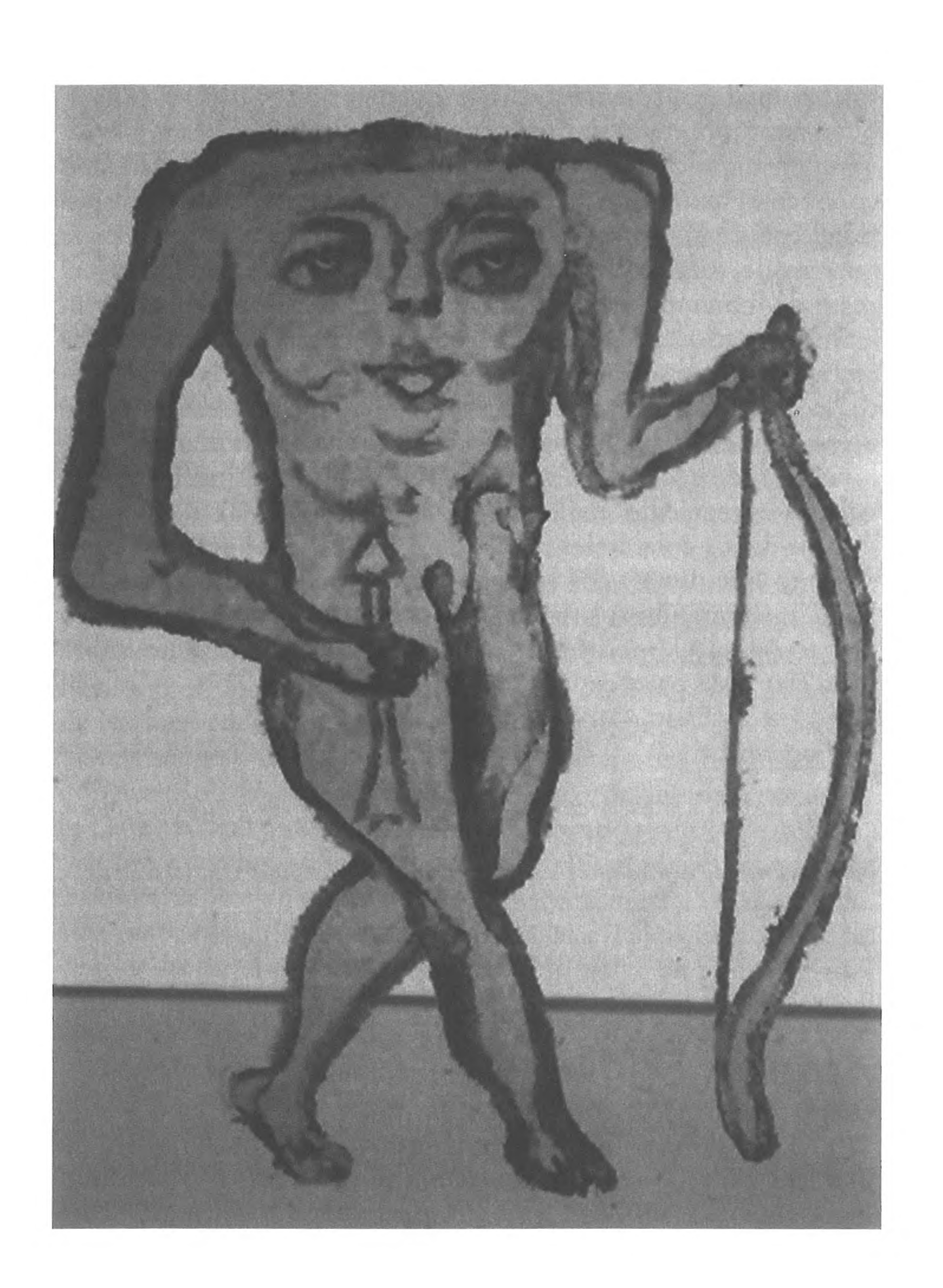
historia es desobediente y reúne a quienes no se buscan). Jünger, buen alemán, previó un fotógrafo, una grabadora y, según creo, un notario que certificara la desgrabación. Lamentablemente, no conozco el texto, que no carece de interés por la enorme disparidad entre los contertulios, a pesar de su común interés por la guerra que, acaso, compartan, desde la diversidad angular, con el resto de los humanos. Puedo decir que en 1984 asistí en Berlín a un seminario de Víctor Farías sobre la guerra vista a través de ambos escritores. Opiné que la guerra borgiana era la de Homero, la de unos desafiantes personales que vivían la batalla como un multiplicado duelo singular y se valían de armas blancas, prolongación de sus viriles organismos, en tanto a Jünger le fascinaba el espectáculo explosivo de la guerra industrial. Para los dos los daños colaterales no cuentan, sino la epopeya o el juego africano que junta a los soldados por la noche, en torno a una hoguera, contando sus tiroteos diurnos como si hubieran salido de cacería. ¿Qué podía haber dicho el pacífico Adolfito sobre todo esto? Me parece que nada. ©

Bibliografía

Adolfo Bioy Casares: *Memoria sobre la pampa y los gauchos*, Emecé, Buenos Aires, 1986

Id: *Descanso de caminantes. Diarios íntimos*, edición de Daniel Martino, Sudamericana, Buenos Aires, 2001

Id: *Borges*, edición de Daniel Martino, Debate, Madrid, 2006



Fernando Vallejo, autobiógrafo heterodoxo

Manuel Alberca

> Yo soy el que sé que soy, uno en su interior no tiene nombre. Ese que ven los demás o que pasa por estas páginas engañosas diciendo yo no soy yo, es un espejismo del otro. Llámenme como quieran pero no me pongan etiquetas. Yo soy el que soy y basta.
>
> Fernando Vallejo: *Entre fantasmas*

Coinciden los que han entrevistado a Fernando Vallejo alguna vez que, contra lo que cabría esperar por la imagen que de sí mismo proyecta en sus libros, resulta en el trato personal inesperadamente gentil, atento y educado. Así Juan Cruz destaca que su comportamiento privado es el propio de un tímido que preferiría no tener que exponerse en los medios.[1] Por tanto, tal y como anticipa también el exordio de este artículo, no conviene identificar plenamente al Vallejo real con el Vallejo personaje y narrador de los libros. Tampoco con el que se presenta a veces en las apariciones públicas, en las que desboca y rompe las normas y se deleita en escandalizar con sus exabruptos las opiniones comúnmente aceptadas. Más vale retener esta paradoja para enjuiciar y comprender la singular autobiografía que forman sus relatos.

La obra autobiográfica del colombiano está organizada en dos series, que a pesar de sus aparentes diferencias mantienen entre sí una estrecha solidaridad argumental. Por una parte, están los cinco relatos de *El río del tiempo*, una autobiografía ciertamente *sui*

[1] Juan Cruz, «Fernando Vallejo, un heterodoxo extraordinario (entrevista)», *El país semanal*, 1551 (18-VI-2006).

generis, que respeta en principio el orden cronológico consabido, aunque luego dentro de cada relato utilice con libertad el discurso memorialístico, saltando de un recuerdo a otro en un zigzagueo continuo por los diferentes planos temporales. Desde el primero de estos volúmenes, en el que el autor evoca su infancia en Medellín, en el barrio de Boston y en la finca familiar de Santa Anita, hasta los años de madurez en el quinto libro, en el que la muerte de familiares y amigos y el presentimiento de la suya son el argumento principal, la vida de Vallejo sigue el itinerario que marcan las ciudades vividas (Medellín, Bogotá, Roma, Nueva York y México D.F., en donde reside desde hace más de 30 años). Estos lugares, a manera de hitos biográficos, señalan cada uno de los periodos vitales más significativos. Infancia, adolescencia, juventud, madurez y presentimiento de la vejez. Sin embargo, no se trata de una autobiografía al uso ni el autor la presenta como tal, sino de una autobiografía furiosa e hiperbólica, pero autobiografía al fin y al cabo, en la que, aparte de una omnipresente y libérrima voz narrativa en 1ª persona, como meteoritos desprendidos de su universo íntimo, irrumpen en el relato elementos inventados que incluyen a su perra Brujita como interlocutora. Esta serie la componen *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1986), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993), libros que el autor recogió bajo el título de *El río del tiempo* (1999). Esta pentalogía constituye una de las más originales autobiografías en español de los últimos años, pues el autor introduce episodios y elementos narrativos, que rompen las estrechas hechuras del traje de los géneros. Además hace un uso apasionado y castizo de la lengua española que le confiere una originalidad inconfundible.

La segunda serie la forman otros cinco relatos: *La virgen de los sicarios* (1994), *El desembarrancadero* (2001), *La rambla paralela* (2002), *Mi hermano el alcalde* (2004) y *El don de la vida* (2010), que siguen a la anterior, pero sin continuidad cronológica con ella. Si los relatos de *El río del tiempo* se situaban en el pasado y daban saltos al presente del narrador, estos parten de una circunstancia personal o de un episodio biográfico concreto. Simulan hacer crónica del presente, pero con la libertad de volver tantas veces como se le antoja o lo cree necesario en su imprevisible lógica narrativa a lo ya contado en *El río del tiempo*. Hasta la fecha estos diez

libros forman la autobiografía de Vallejo, si dejamos a un lado su labor como biógrafo, en la que él mismo también se implica a veces como personaje.[2]

La diferencia principal entre ambas series reside en su trama, pues cada relato de la segunda cuenta una historia independiente, sin continuidad cronológica entre sí, a las que sólo la figura del mismo narrador y su inconfundible voz les otorgan una evidente unidad estilística e idiosincrásica. Ambas series, por tanto, están muy próximas en intención y se mezclan temáticamente como vasos comunicantes, pero, en la segunda serie, la más libre e imaginativa, la parodia, la ironía y la violencia verbal es si cabe mucho más radical y desmesurada, aunque el punto de transición entre ambas lo marca *Entre fantasmas*, el último relato de la primera serie. Si en *El río del tiempo* el narrador practica una suerte de memoria de fuertes e hiperbólicas plasmaciones, en estos cinco relatos, se sirve sin ambages de la imaginación, que le permite manipular tanto lo vivido como lo no vivido. Cada novela parte de un hecho autobiográfico concreto documentado, pero con un aporte de elementos ficticios más evidentes que en la serie anterior, pues su desarrollo argumental no se corresponde ya en absoluto con los hechos reales de los que parte. Por ejemplo, en *La Virgen de los sicarios* el narrador regresa a su Medellín natal para recuperar el pasado y empaparse del paisaje de la infancia y juventud, cuando se encuentra finalizando la redacción de su autobiografía. Una vez allí, comprueba que el «río del tiempo», como una tormenta que hubiese arramblado con todo, se ha llevado también el espacio de sus recuerdos. Sólo encuentra jóvenes sicarios al servicio de los diferentes carteles «narcos» en un paisaje urbano y humano abrasado por la violencia y por el miedo. El relato resulta ser una singular historia de amor. Su narrador y protagonista, que se llama

[2] Vallejo es autor de tres biografías, *El mensajero* (1984), sobre Porfirio Barba Jacob, *Chapolas negras* (1995), sobre José Asunción Silva, y *El gramático* (2012), sobre Rufino José Cuervo. En estas, aunque son relatos rigurosos desde el punto de vista documental, el biógrafo no se ahorra comentarios y opiniones arriesgadas perfectamente subjetivas. Además adopta la forma del *quest*, en el que el biógrafo es el agente de la búsqueda y un personaje, investigador y testigo, dentro del relato.

Fernando como el autor, mantiene una apasionada relación con dos de estos jóvenes «emisarios del crimen» (Alexis y Wilmar) y ambos, que han matado por dinero y también por puro nihilismo, morirán de la misma forma gratuita y violenta que sus víctimas. La historia amorosa representa un paseo infernal en el que vida y muerte se confunden, al pairo del sinsentido de un mundo que navega al revés («De los ladrones, amigo, es el reino de este mundo y más allá no hay otro») y en el que el *locus amoenus* de la infancia se ha convertido en el *locus horribilis* del presente: «Ya no queda en Medellín ni un solo oasis de paz»; «Colombia, mamita, no vas para ninguna parte. Eres un sueño vano, las ruinas de nada...». El resultado es una descripción hiperbólica de Colombia lejos de los cánones realistas, de una gran eficacia poética y de un emotivo y desconcertante lirismo, tanto más sorprendente cuanto más cruda y desagradable es la realidad representada. Su teoría social y étnica de Colombia no puede ser más peyorativa ni irónica:

> «Españoles cerriles, indios ladinos, negros agoreros: júntenlos en el crisol de la cópula a ver qué explosión no le producen con todo y la bendición del Papa. Sale gentuza tramposa, ventajosa, perezosa, envidiosa [...] me tintinea de dicha el corazón».

Las relatos restantes, si bien con matices y variaciones, reiteran la misma visión desesperanzada del mundo actual, si acaso en *El desembarrancadero* se hace más profunda e íntima, más fría y distante, pues no en vano es la suya la mirada de un muerto: el narrador ha fallecido, vive en un mundo de muertos y asiste a la agonía de su hermano Darío y a la de su madre. Dialoga con la muerte como si se tratase de un personaje más, porque, como él mismo dice, puede escribir de los vivos con la libertad que da contemplar la vida desde la otra orilla: «Me morí, pues [...] y ahora desde esta nada negra donde me paso lo que resta de la eternidad riendo los afanes del mundo y burlándome de sus embelecos». De manera similar en *La rambla paralela*, con motivo de un viaje a Barcelona para promocionar sus libros, el narrador descubre su propia muerte en el río humano de la rambla barcelonesa al contemplarse en el azogue del espejo, y termina por delegar la función narrativa a su yo especular. Es la «culminación» mortal de un narrador que

había tenido este presentimiento al concluir su autobiografía con el libro *Entre fantasmas*.

La autobiografía-río de Fernando Vallejo nos sugiere la sentencia del conocido refrán español: «Quien mucho habla, mucho yerra». En las más de 1.700 páginas (hasta ahora), en las que habla de sí, de todos y de todo, pero sobre todo de sí mismo juzgando al resto desde un yo omnipresente y obstinado, no tiene por menos que repetirse y por tanto que equivocarse. Pero este "yo" que se repite, a diferencia de otros "yos" literarios, que se han repetido, también a diferencia de otros proyectos autobiográficos y novelescos, como el de Umbral o Semprún, por poner dos ejemplos distintos, que hicieron de la repetición una estrategia de ocultación y despiste, este "yo" que habla sin parar de sí mismo, que desvaría con una disposición suicida, tiene el mérito de exponerse frente a los otros con todos sus yerros, y de repetirlos con una disciplinada testarudez. *El río del tiempo* comienza y termina con el mismo episodio (repetido también en *La rambla paralela*), que, al servir de entrada y salida de la obra, se convierte en cierta manera en su emblema. Como un círculo perfecto, la apertura de *Los días azules* (1985) y el cierre de *Entre fantasmas* (1993) colocan en el inicio y en el final la imagen de un niño, realmente testarudo, que golpea con su cabeza el suelo con absurda determinación para reclamar la merienda que una insensible mucama le niega. Ese niño es Fernando Vallejo.

> «¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! La cabeza del niño, mi cabeza, rebotaba contra el embaldosado duro y frío del patio, contra la vasta tierra, el mundo, inmensa caja de resonancia de mi furia. ¿Tenía tres años? ¿Cuatro? No logro precisarlo. Lo que perdura en cambio, vívido en mi recuerdo, es que el niño era yo, mi vago yo, fugaz fantasma que cruza de mi niñez a mi juventud, a mi vejez, camino de la muerte...».

Se puede discutir el valor narrativo de la repetición, de esta y de otras, pero su funcionalidad es siempre más moral que estética, más semántica que lúdica. La repetición de episodios en esta obra nunca es gratuita, pues suelen expresar normalmente un desvarío. Mejor aún, es la expresión altanera del derecho a desvariar que se

arroga el autor para afirmar la superioridad del individuo frente al grupo y sus normas. Hay lectores que sancionan este recurso como una limitación creativa, sin tener en cuenta que en cada reiteración subyace siempre una obsesión crítica y provocadora. Así ocurre por ejemplo en la imaginación de las diferentes y sucesivas muertes simbólicas de la madre, una de las figuras reales de su vida que concita el furor imprecatorio del autor, cuando su progenitora todavía estaba viva.

Los ingredientes de la receta autobiográfica de Vallejo son casi siempre los mismos: una homosexualidad orgullosa, desinhibida y celebratoria, la maldad rabiosa del género humano, su violencia gratuita y desesperada, Colombia, la muerte, todo ello en dosis impredecibles e hiperbólicas para hacer más tangible una realidad social degradada. El narrador resulta ser al mismo tiempo un autobiógrafo libérrimo, irreverente y divertido, y un novelista veraz, pero exagerado y provocador, pues sus críticas apuntan objetivos conocidos y precisos. Quiero decir que cabalga con solvencia y credibilidad por la senda de la ficción y el testimonio o entre ambos sin menoscabo de ninguno. Esa es su apuesta y, sin duda, su logro. Puestas así las cosas, la cuestión del estatuto narrativo de estos relatos pasa a ser un asunto secundario, pero a la que los críticos y los lectores no dejamos de darle vueltas, y a la que el autor le saca partido en sus comparecencias públicas y también en los propios textos narrativos. Por ejemplo, en *Entre fantasmas* dice:

> «Abuela, deja de leer novelas que ése es un género manido, muerto: ¿Qué chiste es cambiarles los nombres a las ciudades y a las personas para que digan después que uno está creando, inventando, que tiene una imaginación portentosa? Uno no inventa nada, no crea nada, todo está enfrente llamando a gritos».

A la pregunta de cuánto había de autobiográfico en su novela *El desembarrancadero*, Vallejo contestó: «No es una novela. La novela es ficción, mentira, y hasta donde puedo no tengo la costumbre de mentir. No he escrito ni una sola novela».[3] Pero en

[3] Rosa Mora, «Colombia es una enfermedad. Entrevista con Fernando Vallejo», *El País*, 19 de noviembre de 2001.

este mismo relato el narrador se define, de manera contradictoria, como «novelista de primera persona» y no «de tercera persona [...], pues no sé que piensan mis personajes». En resumidas cuentas, al autor las líneas divisorias entre la ficción y la autobiografía ni le preocupan ni le importan, pues los géneros se le quedan chicos, como trajes estrechos que se rompen por las costuras. Las formas irónicas alegadas por el autor insisten en definiciones que son una contradicción en los términos y trasgreden cualquier idea de norma o prescripción literaria: «auto-hagiografías»; «mamotretos» o «chorizos» en los que cabe todo, «libreta de muertos», como llama a sus relatos *Entre fantasmas* y *El don de la vida*. Todas ellas son denominaciones que se aproximan al carácter híbrido característico de las autoficciones, aunque nunca el autor haya utilizado ese neologismo. Sus relatos no determinan un pacto de lectura con el lector; este tiene que moverse en la ambigüedad de la propuesta. Son relatos que hiperbolizan la realidad con elementos delirantes, y exageran la ficción que nunca deja de apoyarse en lo real.

Pero tratándose de un escritor de autoridad y jerarquía tan singular conviene recordar su verdadera razón: «El relato soy yo». Vallejo abomina del relato en tercera persona por falso e impostado. Sólo puede contar con credibilidad desde el yo, un yo inconfundible, que va revelando su identidad plural y contradictoria en la escritura, haciéndose o negándose con arriesgada e independiente sinceridad, pues el personaje novelesco Fernando Vallejo no siempre piensa igual que el autor ni actúa del mismo modo. Que entre el Vallejo real y el Vallejo de papel, como ya anticipé arriba, existen diferencias y discontinuidades, lo corrobora el propio autor en una entrevista para *Revista de Occidente*: «Ni soy tan infeliz como mi personaje, ni tan desalmado. [...] El que dice «yo» en mis libros es un loco atrabiliario y disparatado que se contradice sin problemas de una página a otra».[4] Por tanto la identidad nominal de autor, narrador y personaje no asegura una identidad esencial, sino un abanico de perfiles entre las tres instancias del relato que se aproximan y se alejan sin poder llegar a afirmarse que

[4] Fernando Díaz Ruiz, «Fernando Vallejo: «La literatura no ha logrado decir qué es la vida» (entrevista)», *Revista de Occidente*, 365 (octubre 2011).

el "yo" del autor-narrador en su fingimiento miente o es veraz en todas y cada una de sus actualizaciones. El Fernando Vallejo, que habla y actúa en los libros, se presenta con una seguridad aplastante y con una soberbia plenitud narcisista. No es que pretenda ser mejor que los otros ni ponerse por encima de los demás. No, él no está por encima del bien y del mal. Está en el mal, pero con la plena seguridad de que el resto se encuentra más abajo sin saberlo.

La autobiografía de Vallejo se asienta sobre todo en dos pilares, que condicionan y fundamentan el conjunto: la desconfianza en el género humano, del que no cabe esperar nada bueno ni ninguna mejora, y la visión letal del mundo como un círculo más del infierno, en el que no hay escapatoria y en el que vivir y morir son las dos caras de la misma moneda. Desde estos presupuestos la vida no admite medias tintas ni argucias de salvación. Si el hombre y el mundo no tienen remedio, todo debe ser sometido a la acción benéfica de la piqueta de la demolición. En el centro social y en sus reglas hay espacio solo para una supervivencia chata y miserable, solo en los márgenes y fuera de la doxa imperante es posible la vida. Por ejemplo, se pavonea exagerada y teatralmente de una homosexualidad orgullosa, misógina y pederasta, que se quiere superior a la mediocridad circundante.

Vallejo representa con precisión la figura hispana del provocador y del aguafiestas, que desde la marginalidad cuestiona lo establecido y lo zahiere con el látigo de su furor ético. Entre nosotros, tan dados como somos a rechazar a aquellos que se atreven a disentir y a salirse de la grey, esta figura resulta cuando menos sospechosa. Prodiga juicios osados y en ocasiones erróneos, pues se dedican tanto a execrar provocadoramente las diferentes etnias, incluida la blanca, como a difundir opiniones y argumentos que sobrepasan lo humanamente aceptable, en un juego realmente arriesgado de contravenir la hipocresía de lo políticamente correcto con una ironía en el filo de la navaja. A manera de muestra, de *Entre fantasmas*, entresaco dos: «¡Ay san Adolfo Hitler mártir, santo, levántate de las cenizas de tu búnker!»; «¡Ama a los perros como a ti mismo, y a tu prójimo envenénalo!» Sus exabruptos maldicen sin miramientos a la humanidad entera («Me importa un bledo la humana especie», *Los días azules*), hacen mofa de las mujeres embarazadas y critican su obstinada irresponsabilidad de

traer nuevas criaturas a este mundo salvaje para aumentar más el caos reinante:

> «¡Malditas madres! ¡Maldita la terquedad en seguir perpetuando esta fuerza ciega que viene del lodo de la nada y va hacia ninguna parte, esta catástrofe, esta infamia, este desastre! ¿Quién las mandó? ¿Quién se lo pidió? Abogado del derecho a no existir, enemigo emponzoñado de las papisas vaticanas y la cópula que pregonizan... (*Entre fantasmas*)».

Por eso, y no contento con la execración anterior, el autobiógrafo apostilla que «el ser más feo, más malo, más dañino de la creación es la mujer preñada». En este exabrupto tan rotundo y terrible, que se va reiterando con la precisión de una letanía a lo largo de los libros y a la que no escapa ni la propia madre del autor, no deja de escucharse, pero radicalizado y desinhibido, el proverbio borgeano (sin duda más lírico), que le sirvió de inspiración. A este propósito dejó dicho Borges: «Los espejos y la cópula son abominables, porque reproducen el número de los hombres».

Estos relatos muestran una visión infernal de su Colombia natal y, por extensión, del mundo a través de una lengua eficaz y ajustada a los deseos expresivos de la voz narradora. Una lengua, que por sí sola ya vale el viaje, una lengua sin el menor preciosismo o filigrana formal, sin tics pseudo-clasicistas ni barroquismos fáciles, pues toda ella es arquitectura y nunca mero adorno. El estilo de Vallejo es inseparable, de su cosmovisión y de su postura ideológica. Utiliza una prosa acerada, desencajada, pero siempre eficaz que dispara contra todos los principios de la corrección bienpensante, desde la más desaforada misantropía y sin censura de ningún tipo. Su prosa, «dura y cortante como bisturí», como le gusta definirla a Miguel Sánchez-Ostiz, uno de los mayores valedores de la obra del colombiano en España, dispara contra los pilares de la hipocresía política y social. Por vía del asombro y la provocación, esta autobiografía constituye un alegato contra la tartufez y la hipocresía actuales. Y esto es, creo yo, siempre de agradecer.

Vallejo ha revelado, y creado gracias a su eficiente lenguaje, un mundo que me atrevo a denominar de *locus horribilis*, en con-

traposición a la versión falaz, amable y sin aristas, de un mundo inexistente, en el que las contradicciones desaparecen o son simples variaciones de diseño artístico, visión falseada de la realidad actual que el postmodernismo se encargó de difundir. El mundo que pinta, inspirado en el natural, pero acrecentado al pasarlo por el crisol de su contundente discurso y por la mejor tradición de la sátira grotesca, es un mundo tan degradado y pervertido que no hay lugar para la evocación nostálgica ni para la contemplación complaciente. La divisa de estos relatos está resumida en la frase que espeta el narrador: «¡Surrealistas estúpidos! Pasaron castos y puros por este mundo, sin entender nada de nada ni de la vida ni del surrealismo. El pobre surrealismo se estrella en añicos contra la realidad de Colombia» (*La virgen de los sicarios*). La realidad del narcotráfico, de los sicarios, de la violencia, el estupro y el asesinato, elevados a categoría de normalidad, no son más que el símbolo o la síntesis más conseguida del sinsentido y del caos actuales, pues nada más lejos de la estética de Vallejo y de su intención que hacer costumbrismo. Su literatura abomina de la idea común y del cliché aceptado, su escritura es una forma de militancia, deliberada y convencida de opinar siempre a la contra, contra la doxa establecida, en la mejor tradición de la estirpe inagotable de los escritores malditos que él sigue, como Sade, Baudelaire, Rimbaud, Céline, Jean Genet, Vargas Vila, etc., que hicieron de la disidencia su natural forma de estar en la literatura y en el mundo.[5]

Bajo los auspicios de estos amigos cofrades aflora la integridad y la furia del tímido. La postura de Vallejo es la del rebelde que se resiste con todas las armas de la lengua y de la literatura a entregarse o dejarse someter. «No nací para esclavo –dice en *Años de indulgencia*–. *Nom serviam*. Jamás serviré, jamás obedeceré. Si me mandas salir, entro. [...] Absolutísimamente enemigo de Dios, Dios el monstruo que me ha expulsado de su reino». La autobiografía se define por la frontal oposición a lo establecido y por su decidida postura de guiarse por sus propios principios, al margen de la opinión hegemónica, aunque ello le cueste ser estigmatizado. Cuenta en *Los años azules* un episodio de su infancia,

[5] Cfr. Fernando Díaz Ruiz, «Fernando Vallejo y la estirpe inagotable del escritor maldito», *Caravelle*, 89 (Toulouse, 2007), pp. 231-248.

verdadera epifanía de su rebeldía adulta: El tío Iván le había llevado en Medellín a un partido de fútbol en el que la selección de Colombia se enfrentaba a la de Perú. El estadio entero animaba a su selección: ¡Co-lom-bia!, ¡Co-lom-bia!, ¡Co-lom-bia!. Ante esta manifestación apoteósica de patriotismo futbolero y gregario, el niño Vallejo comenzó a animar con todo el corazón al equipo del país extranjero, eso sí, mental y silenciosamente: (Pe-rú, Perú, Pe-rú). Ganaron los peruanos tres a cero. La desolación de la masa derrotada fue por lo menos tan grande como la satisfacción del aprendiz de traidor.

Si tratase de definir estos relatos tendría que recurrir a los adjetivos que mejor los califican: divertidos, insolentes e iconoclastas. En pocas palabras, la suya es «literatura escrita para molestar», que no oculta sus creencias ni disimula las verdades por duras que éstas sean: «El hombre en lo más hondo de lo más hondo de su alma oscura es un ser malo, y mientras uno más vive y más lo conoce más malo es». Vallejo practica la pedagogía de la iluminación por el horror. Su obra no busca ni ofrece escapatorias, ni le da cuartelillo al lector. Por eso, enfrentarse a estos relatos supone poner en cuestión las opiniones y prejuicios aceptados por nuestra sociedad narcotizada, en la seguridad de que ninguna idea balsámica ni esperanza engañosa podrá encontrarse aquí. Por añadidura, tendrá que enfrentarse a situaciones y juicios que trasgreden cualquier idea de normalidad. El discurso exasperado del colombiano, con sus peroratas y ataques indiscriminados, no aporta respuestas, sino inquietud y más preguntas. Aunque la suya es una voz que clama en la soledad del desierto, no ilumina ninguna salida, pues no hay soluciones ni recetas. Al contrario, abre dudas en nuestras mentes bienpensantes, instaladas muchas veces en un maniqueísmo de andar por casa. La autobiografía de Vallejo es una tácita pero efectiva invitación a transgredir las normas y a dar la vuelta a los tópicos. ©




Entrevista



Rafael Reig: «Hay que escribir desde el punto de vista de la muerte»

Carmen de Eusebio

RAFAEL REIG (CANGAS DE ONÍS, ASTURIAS, 1963), ES AUTOR DE *SANGRE A BORBOTONES* (2002, PREMIO DE LA CRÍTICA DE ASTURIAS), *ESA OSCURA GENTE, AUTOBIOGRAFÍA DE MARILYN MONROE, LA FÓRMULA OMEGA, GUAPA DE CARA, HAZAÑAS DEL CAPITÁN CARPETO* Y *TODO ESTÁ PERDONADO,* CON LA QUE GANÓ EL VI PREMIO TUSQUETS EDITORES DE NOVELA EN 2010. HA DADO CLASES DE LITERATURA EN VARIAS UNIVERSIDADES NORTEAMERICANAS. EN LA ACTUALIDAD ES PROFESOR DE LA ESCUELA DE CREACIÓN LITERARIA HOTEL KAFKA Y COLABORA EN DIVERSAS PUBLICACIONES.

–En el otoño pasado se publicó su última novela, Lo que no está escrito, *un* thriller *psicológico: Carlos, es escritor y está divorciado de Carmen. Un fin de semana, cuando va a recoger a su hijo, le deja, como por descuido, una novela que acaba de terminar* (Sobre la mujer muerta). *La lectura del manuscrito será el desencadenante de una serie de hechos que nos revelará las angustias, rencores y frustraciones de los personajes.*

–Esta entrevista podría ser complicada, porque a cualquier pregunta con respecto a la interpretación del libro, podría contestar: «Eso es lo que no está escrito», por lo tanto necesitaríamos dos entrevista: una al lector y otra al autor. Concretando, hablemos de lo que está escrito. Entre sus novelas anteriores y ésta hay un cambio de registro. Ya en Todo está perdonado *se adentró más, en la segunda parte del libro, en la psicología de los personajes y ahora es el tema principal. ¿Por qué este cambio?*

–Quería desaparecer, volverme transparente. En mis novelas, hasta ahora, había una presencia constante del autor. Una exhibición de ingenio, de habilidad, de humor, de inteligencia. Siempre había cedido a la tentación de intentar ser brillante y al final, en ocasiones, se me oía más a mí que a mis personajes o la historia que quería contar. Eso está muy bien, pero es muy limitado y, en mi opinión, un obstáculo para que una novela tenga toda la fuerza que podría tener. Una novela no debe expresar a su autor, sino la realidad. Que, por cierto, existe, a despecho de los interesados rumores que afirman lo contrario. Para ello una novela ha de ser una arquitectura autónoma, independiente de la presencia del autor. Así que intenté seguir el mandamiento de Flaubert: el autor en su novela es Dios, está presente en todas partes, pero no es visible en ninguna. De una forma sencilla diría: si de verdad tienes una historia y unos personajes, déjales a ellos que hablen y quítate de en medio. Así que más que un por qué de ese cambio, lo que hay es un para qué. ¿Para qué? Pues para ponerme en condiciones de escribir lo que pretendo escribir. Mis proyectos son muy modestos: quiero escribir la gran novela de mi siglo, algo como *Guerra y paz* o *Fortunata y Jacinta*. Para eso necesito una voz narrativa capaz de todo, no limitada por mí mismo. Y necesito también a los personajes. La novela, como decía Bajtin, es una galería de voces y cada una de esas voces tiene que ser autónoma, contiene una visión del mundo distinta, a menudo contrapuesta. Por eso la «psicología de los personajes» es tan importante. Sin ellos, esa gran máquina dialéctica no puede ponerse en marcha. Aunque, como novelista, más que de su psicología, hablaría de su voz. Si consigo que se oiga su voz, consigo explicar el mundo desde su punto de vista. Un novelista es un ventrílocuo.

*–La novela está escrita en dos escenarios y dos tiempos distintos: el que describe la marginalidad social de la España de los años 70/80 (*Sobre la mujer muerta*) y el momento actual con Carmen y Carlos, personajes que formaron parte de esos mismos años pero pertenecientes a una clase social alta. ¿Qué similitud hay entre ellos?*

–Entre los años ochenta y ahora hay grandes diferencias. Una decisiva para mí: en los ochenta tenía veinte años y ahora voy a

cumplir cincuenta. Los últimos 70 y primeros 80 fueron, en mi visión, un período más libre y menos disciplinado y sometido que lo que ahora vivimos. Lo que era distinto, sobre todo, es el horizonte de expectativas, que en aquella época era muy ancho, mientras que ahora vivimos resignados y sin esperanza. Como le oí decir a nuestro común amigo Constantino Bértolo, lo que nos ha pasado es lo mismo que al Pijoaparte de Juan Marsé: en aquella época creíamos haber ligado con la señora de la casa y ahora, a la mañana siguiente, nos hemos despertado en el cuarto de la chacha.

–¿Quizá lo que mejor define al título es precisamente que entre la novela leída por Carmen y su pasado no hay nada en común, salvo su sentimiento de culpa que le hace sospechar sobre una venganza que lleva tiempo esperando?

–Sin duda. Tal y como yo la veo, Carmen no es muy diferente del resto de nosotros: quiere justificarse. Su memoria y hasta su visión es selectiva, recuerda y ve lo que le conviene y sólo reconoce la parte de realidad que puede soportar. Carmen es, con todo, quizá el personaje con más capacidad para adaptarse a la realidad: eso también tiene un precio y es el que ella acaba pagando.

–Carmen cree que el libro es un acertijo como el juego de las palabras del crucigrama. Sin embargo, hay una clave que desorienta y deja en suspense las intenciones de Carlos. Él le dice que solo quiere que lea el libro, no pretende que lo publique porque ya tiene editor. Sin embargo, esto no es cierto. ¿Es intencionado? ¿Qué pretende Carlos?

–Es muy intencionado, porque quería que fuera el elemento perturbador. Si ya tiene editor, pero quiere que ella lo lea, Carmen puede pensar que hay un motivo turbio, que tiene que leer para saber por qué quiere que ella la lea. Si se la deja para que Carmen le ayude a publicarla, la hubiera leído de otra forma. Lo que quería hacer era, como dices, crear suspense. Cuando le dice que ya tiene editor, provoca una forma de leer en ella, pero cuando nos enteramos de que no es cierto, se abre la posibilidad de que todo fuera más inocente y sea Carmen la que está leyendo demasiado entre líneas. En realidad, de lo que trata en parte la novela es de la sospecha. Una vez que se desencadena la sospecha, nada puede detenerla. Si sospechas,

pongamos, que tu mujer te engaña, ya estás perdido: da igual que te engañe o no, la sospecha por sí sola tiene demasiada fuerza, envenena, enturbia cualquier agua y la relación con tu mujer, una vez que has sospechado, no vuelve a ser la misma. La sospecha es algo que me apasiona. Por una parte, tiene un efecto muy positivo, porque obliga a poner atención y, según yo lo veo, aprender a vivir sólo consiste en poner más atención. En cierto modo, la sospecha siempre es creativa, nos obliga a mirar de nuevo un panorama familiar y fijarnos en otros detalles, y crear, unir otra línea de puntas que transforma lo conocido en algo muy diferente. Por supuesto que la sospecha también puede conducir al delirio interpretativo, lo sabemos todos, pero a mí me interesa su fuerza creativa, su capacidad para transformar lo conocido en una sorpresa, cómo nos obliga a poner más atención y a mirar con nuevos ojos lo que teníamos a la vista, hasta transformarlo en algo diferente. Sospechar es, en cierto modo, una forma de conocer. En esta novela el problema es que todos sospechan unos de otros y, una vez en marcha la sospecha, no se detiene hasta destruir sus vidas. El padre sospecha del hijo y de la madre. La madre sospecha del padre. El hijo sospecha del padre y de la novia del padre. Cada uno vive en el mundo cerrado que ha creado con su sospecha. En ese sentido, también es una novela sobre la incapacidad para salir de uno mismo: la mayor calamidad de la existencia. Ninguno de los personajes reconoce como real y autónoma la existencia de los otros.

–Muchos temas son los que toca en esta novela: el poder, el odio, el rencor, el sentimiento de culpa, etc. Háblenos del vínculo entre amor/pasión, sexo, sacrificio y muerte.

–El amor es el «amor de muchos días» del que hablaba Guillén, lo demás es pasión, es decir sexo. El sacrificio es lo más necio y egoísta del mundo, a mi modo de ver. Tolstói decía que nada hay tan egoísta como la abnegación. Creo que el sacrificio parte de ese fraude que cometen las víctimas, como decía Nietzsche: yo he sufrido, por lo tanto alguien tiene que tener la culpa. El que se sacrifica lo que hace es acusar a alguien. En cuanto a la muerte, lo terrible es no haber vivido, morirse sin haber logrado hacerse un alma. Eso les pasa a los personajes de esta novela y ni siquiera el sacrificio redime y nos fabrica un alma. Sobre el sexo hablamos luego más largo, aunque no tendidos.

–¿La muerte de Carlos (padre) es la metáfora de «la víctima» que pareciera existir en toda familia?

–Sí, a veces pienso que la familia es un altar... de sacrificios humanos. Una institución que sólo funciona sacrificando a uno de sus miembros. El sacrificado tampoco es inocente, como he comentado antes. A mí me parece que puede haber víctimas culpables, aunque la tendencia general sea la contraria, es decir, la de creer que el sintagma «víctima inocente» es como «nieve blanca». El combustible que hace avanzar a la familia es el consumo ritual de parte de la propia familia.

–El destino parece una pieza clave en la novela. ¿Es así? ¿O el destino es necesario en el género novelístico?

–Mis ideas sobre el destino son muy simples: no es más que azar visto a toro pasado. Como decía (citando a otro, por cierto) Walter Benjamin: un tipo que muere a los veinte años ya es, desde ese momento, durante toda su vida, en cada instante de su vida, un tipo que va a morir a los veinte años. En casa de mis padres había un retrato del tío Benitín, que murió a los veinte años. Los hermanos decíamos: tiene ya cara de póstumo en la foto, ¿verdad? Porque lo que dice Benjamin es cierto: la muerte pasa a limpio la vida. La muerte rebobina y corrige la vida y entonces ya, si veíamos una foto del tio Benitín con siete años, era el niño que iba a morir a los veinte, en un accidente de coche. El azar se ha transformado en necesidad, a partir de la muerte. En un célebre ensayo habla Benjamin del narrador, el tipo que viene de muy lejos y nos cuenta algo. ¿De dónde viene? Del otro lado, ése es el narrador al que esperamos: el que nos cuente cómo se ve nuestra propia vida desde el otro lado, desde la muerte. Por eso suelo decir que toda obra es póstuma: hay que escribir desde el punto de vista de la muerte. Como si ya no importara. Hay que contar cómo es esta vida que vivimos, pero vista desde fuera, acabada, desde el final que la pasa a limpio.

–En sus libros, generalmente, hay mucho sexo. Un sexo llevado al límite en sus manifestaciones y lenguaje. Y sin embargo, hay poco erotismo, actividad privativa del ser humano. ¿Es una forma

de enfrentarnos a nuestra naturaleza animal o forma parte de algún recurso narrativo?

–Jamás me había dado cuenta de eso y, en cuanto lo has dicho tú, he sabido que tenías razón. Es exacto: hay sexo, pero no erotismo. Me has obligado a preguntarme por qué, y te lo agradezco, aunque no estoy seguro de haber encontrado todavía la respuesta. En primer lugar, no sé si el erotismo es privativo del ser humano. Casi todas las especies, según parece, llevan a cabo actividades de cortejo muy elaboradas, o sea, eróticas. Entonces, ¿cuál es la diferencia? Quizá que el cortejo tiene como finalidad la actividad sexual y, si no la consigue, es un cortejo fallido. Desde ese punto de vista, el erotismo al que te refieres sería el erotismo como un fin en sí mismo, sin desenlace sexual. La excitación deliberada que no conduce a una relación sexual. El deseo, en otras palabras, pero el deseo sin más objeto que el propio deseo. En ese sentido, lo que ocurre es que sí soy muy refractario al erotismo. Ese erotismo es capitalismo sexual, consumo, creación de necesidades artificiales. El capitalismo es erótico: follar no se folla, pero sí puedes comprarte una tele de plasma, digamos. El erotismo tiene el mismo argumento que el capitalismo: se trata de excitar el deseo, no de satisfacerlo. Sé que lo atractivo hoy en día es ser partidario del deseo, sé que el deseo goza de un prestigio intocable, pero no tengo más remedio que decir que a mí el deseo, en sí mismo, me parece muy poco interesante. Creo mucho en el sexo y casi nada en el erotismo. Y menos aún en el capitalismo. Como Lenin, te respondería. Deseo, ¿de qué? Como diría Lacan, el deseo nunca se satisface. El deseo se sustituye por otro deseo en una cadena que sólo oculta el deseo de muerte. Es igual que el consumo en la sociedad capitalista. El erotismo, como el consumo, es una forma de explotación y de aniquilación. No, gracias, prefiero el sexo. Por otra parte, para mí el sexo sí es materia narrativa, porque el sexo cuenta una historia, los cuerpos cuentan su propio relato, que matiza y a veces contradice el que nos contamos a nosotros mismos. Por eso me interesa el sexo en las novelas y, en cambio, no tanto la historia vacía del erotismo.

–Hay un personaje que me parece que podría haber dado más fuerza a la novela, Riquelme. Sin embargo, adolece de la fuerza e

intensidad necesaria para crear una atmósfera de ansiedad, angustia y sentimiento de pérdida. ¿Qué opina?

–Pues me inclino a darte la razón, pero desarrollar más a Riquelme me hubiera complicado mucho la vida. Mi intención era mantener el equilibrio, tan inestable, entre los tres protagonistas, y por tanto limitar un poco a Riquelme, para que desestabilizara la estructura. O en otras palabras, no me he atrevido a mantener a la vez en al aire cuatro platillos, en lugar de tres.

–En Sobre la mujer muerta *cada personaje encarna una de las más bajas condiciones humanas. Por ejemplo, la crueldad está representada por el Tuercas. ¿Qué bajas pasiones representa Riquelme?*

–La ambición, creo. Es un Julien Sorel de baja estofa. Un arribista desesperado. Su baja pasión dominante quizá es la de tener una cierta visión sentimental de sí mismo, que le lleva a perdonárselo todo.

–En esta novela da la sensación de que ha tratado de llevar al lector más allá de los límites convencionales. ¿A qué nos ha querido enfrentar?

–Pues a ustedes mismos. Tampoco pido nada que no haya hecho yo. Para escribir esta novela, me he enfrentado a mí mismo, me he delatado, he traído a la superficie zonas oscuras de mí mismo. Le propongo a los lectores que hagan lo mismo. Por eso he querido crear una ficción que definiría como turbia. Los personajes son egoístas, malos, insinceros, todo lo que tú quieras, pero no tanto, cuidado, en el fondo son parecidos a nosotros. Eso es lo turbio, lo perturbador. No nos reconocemos en un asesino psicópata, eso es un juego de niños. Lo que de verdad asusta o incomoda es que los malos no sean tan malos, porque podemos reconocernos en ellos.

–¿Tiene algún tema que le obsesione?

–Por supuesto que no. De nuevo, como con el deseo, la obsesión goza de un exagerado prestigio. A mí me preocupan ciertos temas, me interesan o me siento interpelado por ciertos asuntos. De ahí a sentir obsesión, una atracción enfermiza e inevitable, una compulsión hacia ellos, hay mucho trecho y es un camino que no he recorrido ni espero recorrer. Decía Flaubert que un autor no elige sus temas, sino que los soporta. Eso puede que sea cier-

to, pero no tanto porque esté obsesionado, sino porque hay unos asuntos que le resultan más propicios a su técnica literaria, o sea, que se le dan mejor. En mi caso, quizá lo más repetido y a lo que siempre vuelvo es la novela de construcción, la *Bildungsroman*, la historia de cómo se forma una conciencia adulta.

–Ha cambiado muchas cosas en esta novela con respecto a las anteriores: el escenario habitual de sus obras, el aspecto psicológico de los personajes, los temas. Su presencia, como autor, es menor, y ahora los protagonistas del libro hablan más. ¿Y a partir de ahora qué le gustaría escribir? ¿Prevé nuevos cambios en su tarea como escritor?

–Como decía al principio, mis planes son muy modestos: escribir la gran novela de mi siglo. Para ello ya he adquirido varios cuadernos y en cada uno empiezo una historia. Tengo un cuaderno con un chaval que a finales de los setenta liga con una chica imposible para él. Otro cuaderno con un cura obrero, también en esa época, que se enamora en una barriada de un macarrilla de quince años, algo así como una versión nueva de *La Regenta*. Otro con la muerte de un padre en el año 2000 y lo que sus hijos empiezan a sospechar que en realidad fue su vida. Y alguno más. Mi tendencia natural es a juntarlos todos y hacer una novela mala, porque los materiales no se ensamblan porque sí. Mi esfuerzo se concentra ahora, por lo tanto, en decidir con qué cuaderno me quedo para empezar a escribir en folios y a máquina. En ese momento esconderé los otros cuadernos, para evitar tentaciones.


Punto de
vista



En la vida de Claudio y Josefina de la Torre

Aguilar y Cabrerizo

Los hermanos Claudio y Josefina de la Torre mantuvieron estrechos vínculos con los poetas y humoristas de la generación del 27. Entre aquel año y mediada la década de los cuarenta intervinieron activamente en lo que de más cosmopolita tuvo una cultura española abocada al ombliguismo, sirviendo de vínculo entre la Edad de Plata y la tímida renovación teatral promovida por los coliseos nacionales y las compañías de cámara durante el franquismo. Como otros compañeros de generación atendieron a la llamada del cinematógrafo, tema que centra nuestro interés en estas páginas.

«¡Oh Claudio! / ¡El mar me llama! / Nómbrame marinero, / el último aunque sea, de tu marinería», reclama Rafael Alberti en uno de los poemas de *Marinero en tierra*. Es prueba de agradecimiento del poeta gaditano a Claudio de la Torre, el joven amigo que lo ha acogido a su llegada a la capital y le ha empujado a presentarse al Premio Nacional de Literatura. Él mismo lo ha ganado el año anterior con su primera novela: *En la vida del señor Alegre*, que se nos muestra hoy como augurio de la obra literaria de vanguardia, sin terminar de encajar en el molde por su consciente clasicismo formal. Lo que de espíritu vanguardista haya en el relato procede del modo en que el autor afronta la narración, ese no saber nunca del todo quién fue aquel Mr. Bright –en Sevilla, con toda la guasa, «señor Alegre»– ni qué trascendencia pudo tener su aventura vital después del tiempo en el que el autor fuera partícipe de ella. Por ello, la segunda parte de la novela está contada por otro personaje al que el autor conoce años más tarde.

La obra está rubricada en Montaña de los Lirios, Gran Canaria, en 1923. Se dan en ella cita ambientes que Claudio de la Torre conoce de primera mano porque el autor, nacido en 1895, es nieto

del historiador Agustín Millares Torres, sobrino de los hermanos Millares Cubas y primo del pintor Néstor de la Torre. También porque se ha educado en el Brighton College en los años de la Gran Guerra, desde donde pasó a la Escuela de Ingenieros del Crystal Palace, en Londres. Su afición literaria le lleva a Madrid, donde justifica su estancia concluyendo los estudios de Derecho para volver pronto a Inglaterra a impartir clases de lengua y literatura española en la Universidad de Cambridge[1]. Por eso, si británico es Mr. Bright, en un selecto club de Londres tendrá lugar el encuentro en el que el autor intentará dar un sentido a un relato siempre fragmentario. De hecho, el encuentro con Álvaro Cubas, amigo del protagonista, se anuncia en primera instancia

> «por vagas noticias sociales, dispersos reflejos de su magnífica personalidad. Luego fueron noticias más concretas, visiones reales de su persona en determinados sitios, nombres de amigos y conocidos suyos, lugares que frecuentaba, círculos a los que pertenecía. Más tarde comprendí que su presencia material se aproximaba: había sonado el primer nombre de mujer»[2].

En su recensión de la novela para *Revista de Occidente*, Pedro Salinas –más adelante padrino de boda de Claudio– señala la «calidad sutil y neblinosa de exquisita ambigüedad»[3] con que el autor recrea Sevilla, la ciudad donde había sido estudiante en los años álgidos de la Gran Guerra y a la que regresará en dos de sus películas como director.

La novela debía tener una continuación protagonizada por Álvaro Cubas –«En la vida de Mr. Cubas»– y así se anuncia en la contraportada de la primera edición. Pero de ella sólo queda un relato titulado «Octubre» que publica *Revista de Occidente* a principios de 1924[4]. Instalado definitivamente en Madrid desde un año atrás, Claudio de la Torre se integra en los círculos lite-

---

[1] «Claudio de la Torre ingresa en los estudios de Joinville», en *Popular Film,* núm. 253, 18 de junio de 1931.

[2] Claudio de la Torre: *En la vida del señor Alegre.* Citamos por la edición de Biblioteca Básica Canaria, 1989. p. 132.

[3] *Revista de Occidente,* núm. 29, noviembre de 1925, p. 169.

[4] *Revista de Occidente,* núm. 8, febrero de 1924.

rarios más inquietos y, en concreto, en el que acata el magisterio de José Ortega Gasset. Su actividad literaria en estos años es incesante, aunque su obra ha ido dando un giro hacia la literatura dramática. En el teatro íntimo que ha creado junto a su hermana Josefina en la residencia veraniega de la Playa de las Canteras de la capital grancanaria se pone en escena su obra *El viajero*, drama de inspiración simbolista basada en el hecho cierto de la desaparición de un bañista en aquellas costas.

En 1926 de la Torre culmina la redacción de *Tic-Tac*, la comedia en que se basará su reputación como dramaturgo en los años treinta. Sin embargo, durante tres temporadas intenta estrenarla en vano. Se traduce al francés y llega a programarse, incluso, en el Teatro L'Ouvre de París. Finalmente todo queda en agua de borrajas. Claudio vuelve desolado a Canarias en 1929 para asistir al fallecimiento de su padre. Pero el año siguiente cambiará su fortuna escénica. En septiembre de 1930 estrena en el Fontalba de Madrid *Un héroe contemporáneo*, cuya escenografía viene firmada por Bartolozzi y Francisco López Rubio. La obra

> «aborda las difíciles relaciones de una actriz, Margarita, con un aristócrata, Enrique, al ocultar éste a su padre el matrimonio con ella. Su coqueteo en un baile con otro hombre al que acude sin su marido da lugar a un duelo en el que aparentemente perece éste, lo que lleva a la actriz y a su padre a plantearse sus relaciones con el muerto. (...) A pesar de la corrección en la construcción de situaciones y personajes y de la sutil ironía de algunos momentos, la tesis presentada: la necesidad de guiarse únicamente por la propia estimación, huyendo de los mecanismos de apreciación de la sociedad, resulta demasiado ambiciosa para el desarrollo de la trama»[5].

La comedia, en la que «no pasa nada, o casi nada», apunta Floridor en las páginas de *ABC*, tiene una anécdota mínima que el autor expone «sin otra acción ni más episodios que los preciosos al margen del suceso. El diálogo, fácil y sobrio, va siempre sofre-

---

[5] Citado en: Dru Dougherty y María Francisca Vilches: *La escena madrileña entre 1918 y 1926.* Fundamentos, Madrid, 1990, p. 138.

nado al juego de la obra»[6]. Sin embargo, Floridor constata que el humor sutil no alcanza al patio de butacas.

Dos semanas después llega a los escenarios *Tic-Tac*, obra cuyo aire vanguardista apuntala definitivamente la reputación de Claudio de la Torre. La comedia, protagonizada por Fernando Soler, se estrena en Bilbao en septiembre de 1930 con decorados de Ucelay[7]. Luego, el mismo actor la trae a Madrid, donde entre tanto su autor ha estrenado una nueva obra, *Paso a nivel*. El protagonista de *Tic-Tac* es un soñador llamado genéricamente «El Hijo», que desea vivir sin trabajar y sin que ninguno de sus allegados se vea obligado a tan penosa servidumbre. Y, sin embargo, en su hogar falta todo, tanto como para que el suicidio le ronde el magín como única salida. Pero ilustres difuntos que han sido algo en este mundo laborioso le niegan la entrada en el Más Allá. Vuelve entonces a su humilde hogar y todo lo encuentra bien: la bondad de su padre, el amor de su madre y de su hermana... El sueño de la muerte le ha servido de expiación. Es a partir del segundo acto, que corre en alas de la fantasía, donde asoma el humorismo nuevo.

> «Después del primer cuadro, tan real en su porte, los otros en que la imaginación busca síntesis y alusiones, vistiendo lo irreal con caricaturas de realidad, aunque sorprendieran a algunos, conquistaron a los más con su ponderación y medida» –escribe Díez-Canedo[8].

Son siete cuadros agrupados en tres actos que reproducen el proceso del sueño: su formación, el suicidio, el juicio de ultratumba y el manicomio de los muertos, desde el que la acción pasa a un sanatorio terrenal para volver a su origen. Como si *Das Kabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, Robert Wiene, 1920) tuviera un segundo epílogo.

---

[6] Floridor: «Infanta Isabel: *Paso a nivel*», en *ABC*, 18 de septiembre de 1930, p. 37.

[7] *ABC*, 12 de septiembre de 1930.

[8] *Enrique Díez-Canedo: Obra crítica.* Colección Obra Fundamental, Fundación Santander-Central-Hispano», Madrid, 2004. Reproduce en pp. 123-125: Enrique Díez-Canedo: «*Tic-Tac*, Teatro Infanta Beatriz», en *El Sol*, 4 de octubre de 1930.

Claudio se convierte en la comidilla de todas las tertulias teatrales, en aquellos tiempos en los que el teatro todavía se permitía levantar revuelos. Huelga decir que sus compañeros de *La Gaceta Literaria* saludan *Tic-Tac* con triunfalismo, hablando de su representación del drama del

> «hombre frente a su destino, sometido a las limitaciones del tiempo y con un único medio de evasión: el sueño (...). La escenificación del destino –el "hombrecito" en el reparto– presenta, en efecto, los caracteres de una creación, no sólo por lo que refiere a su traza escénica, sino también, y más específicamente, en lo que atañe a su vitalismo funcional, a su influencia sobre el protagonista»[9].

Pero también es verdad que las reseñas exitosas se repiten en diarios menos afines como *La Nación*, y que incluso el prestigioso periodista literario Francisco Lucientes salda la obra en las páginas de *El Liberal* calificándola de «alfil codicioso de ese ajedrez que ha de ganar sobre las tablas del teatro en la partida de mañana, teatro de Europa»[10]. Floridor, que había ponderado virtudes y defectos en *Paso a nivel*, se rinde ante *Tic-Tac*:

> «Escrita esta obra cuando irradiaron por todo el mundo las teorías freudianas, responde a su inquietante momento. Así *Tic-Tac* hay que verlo y juzgarlo, como lo que es: una obra de interesante originalidad, que sobresale en lo mediocre de la producción al uso y que evidencian en Claudio de la Torre una sensibilidad y un temperamento de gran artista»[11].

Pero Claudio de la Torre tiene el corazón dividido. No puede evitar ser un ecléctico. Ha abandonado la ingeniería por su vocación literaria, inicialmente poética y poco después de raíz dramática. Desde 1921 todas sus convicciones se tambalean. Asiste al

---

[9] Rafael Marquina: *El teatro: Tic-Tac*, en *La Gaceta Literaria*, núm. 76, 15 de febrero de 1930.

[10] Francisco Lucientes, recogido en «Claudio de la Torre ingresa en los estudios de Joinville», en *Popular Film*, núm. 253, 18 de junio de 1931.

[11] Floridor: «Infanta Beatriz: *Tic-Tac*», en *ABC*, 4 de octubre de 1930.

estreno londinense de *Way Down East* (*Las dos tormentas*, 1920) y «aquella gran película de Griffith traía la sorpresa del travelling, del primer plano, el mundo abierto y maravilloso de gran paisaje… Este es mi primer e imborrable recuerdo cinematográfico»[12]. Le fascina *Die Strasse* (Karl Gruner, 1923), «cine donde los personajes son puros símbolos», y recuerda también como jalones de esta comezón dos cintas de realizadores con los que no tardaría en coincidir en los Studios Paramount parisinos: *Ménilmontant* (Dimitri Kirsanoff, 1926) y *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926). Son años en los que Claudio «se sintió atraído por el imán poderoso de la cinematografía, por el *talkie*, brujo dominador de la juventud que piensa»[13], y ante la todavía lejanía del hecho cinematográfico el autor no tiene ningún complejo, como sus compañeros más escorados hacia la vanguardia, en incorporar el cine a su imaginario literario. Valga como muestra su texto «El tranvía al ralentí (Caminos para Luis Buñuel)» que aparece en 1928 en *La Gaceta Literaria*[14]. El autor viaja en un tranvía hasta llegar al estudio parisino de Epinay, donde encuentra a Buñuel empeñado en el rodaje de *La Chute de la maison Usher* (*La caída de la casa Usher*, Jean Epstein, 1928), cinta que hace un uso modélico de la acción de la «cámara lenta» como elemento expresivo para trasponer al lenguaje cinematográfico la poética macabra de Poe.

La oportunidad no tarda en llegar. El descubrimiento del cine sonoro hace a Hollywood estrenar en Europa sus películas habladas en su versión original. El subtitulado resulta una mala solución para un entretenimiento de consumo popular pensado para un público que, cuando no cae directamente en el analfabetismo, presenta mayoritariamente grandes dificultades para leer los rótulos a la velocidad que requiere la acción de las películas. El doblaje es todavía desconocido, por lo que los estudios optan por llevarse a Hollywood a figuras de los diferentes cines nacionales para

---

12 «Los directores del cine español. Claudio de la Torre, el realizador español que descubrió a Simone Simon, en *Primer Plano,* núm. 126, 14 de marzo de 1943.

13 «Claudio de la Torre ingresa en los estudios de Joinville», en *Popular Film,* núm. 253, 18 de junio de 1931.

14 *La Gaceta Literaria,* núm. 34, 15 de mayo de 1928, p. 5.

realizar versiones en otras lenguas de sus cintas más populares. Un dispendio que no encuentra rápida rentabilidad, ante lo que la Paramount decide abaratar costes abriendo una gran sucursal en Francia en la que realizar estas versiones a precios aún más bajos. En Joinville-le-Pont, hoy barrio de las afueras de París, la Paramount encuentra unos antiguos estudios que no tarda en remozar y convertir en sede de los rodajes de la compañía para todo el planeta no anglófono. La *major* contacta con Claudio de la Torre y le ofrece trabajo en su sucursal francesa.

La reputación intelectual conseguida por de la Torre en España hace que las expectativas puestas en su trabajo sean amplias. «Todos los que conocemos su carrera llena de triunfos y su interminable y valiosa labor, esperamos ahora, más que nunca, de él, resultados espléndidos»[15], señala la prensa cinematográfica al conocer su nuevo cargo en los Studios Paramount. Su currículum, por otra parte, va a brillar aún más pues su paso por París facilita el estreno en la ciudad del Sena de su drama primerizo *El viajero*:

> «Claudio de la Torre, el director de la producción española de la Paramount, será muy pronto la actualidad teatral de París. El teatro del Studio des Champs Elysées, que en la pasada temporada atrajo al público más espiritual con una traducción de *Canción de cuna*, la maravillosa comedia de Martínez Sierra, va a estrenar muy en breve el cuento teatral *El viajero*. (...) El director del Studio, Mr. Badbedat, tiene excepcional interés, en presentar al público de París una nueva muestra de nuestro teatro, esta vez en su aspecto y tendencia más modernos. Mme. Clonard ha hecho la traducción de *El viajero* con el cuidado y cariño que merecen la obra y el prestigio del autor»[16].

Cuando recibe el encargo de realizar en la Paramount europea *Pour vivre heureux* el autor toca el cielo con la punta de los dedos. El rodaje tiene lugar entre mayo y junio de 1932 con un presupuesto relativamente ajustado. Es la época del reinado de

---

[15] «Claudio de la Torre ingresa en los estudios de Joinville», en *Popular Film*, núm. 253, 18 de junio de 1931.

[16] *La Vanguardia*, 24 noviembre 1931. p. 20.

Yves Mirande como asesor literario en el estudio y la cinta se basa precisamente en *Un homme heureux*, una «comedia de bulevar» escrita en colaboración con André Rivoire y Abel Tarride veinte años antes[17]. Teniendo en cuenta que Mirande ya había facturado un centenar de comedias de gran popularidad y que había trabajado en los estudios de Hollywood en las primeras versiones en francés, no es extraño que se convirtiera en uno de los tótems de Joinville, donde dejará, aparte de un largo número de comedias adaptadas, cuatro guiones originales.

El golpe de mano de Claudio de la Torre es celebrado por la prensa española con el subrayado de su audacia:

> «Es la primera vez que un director español interviene en una película francesa. Por lo general ocurre todo lo contrario. (...) Que Ives Miranda [sic] escoja para una película suya a un director español quiere decir que la media docena de españoles que, ante la indiferencia de la calle de Alcalá, señalábamos con el brazo a Claudio de la Torre como a un futuro indicio optimista del porvenir, teníamos razón»[18].

Se hace cargo de la fotografía el operador Ted Pahle, en breve afincado en España. Noël-Noël, el protagonista, es un antiguo empleado de banca convertido en comediante, comediógrafo y cantante. Pero la gran revelación es Simone Simon en el papel de viuda con fácil consuelo. La «Bardot de su época» –como la denominaría Claudio al correr de los años– ha comenzado con apenas diecisiete abriles una carrera meteórica cuyos papeles protagonistas en *Lac aux dames* de Marc Allegret y *La Bête humaine* de Jean Renoir la conducirán a Estados Unidos. Desde allí quedará para siempre en la memoria de los espectadores como la mujer pantera de *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942). Finalizada la II Guerra Mundial regresa a Francia e interviene en dos de los títulos del pe-

---

[17] Harry Waldman: *Paramount in Paris.* The Scarecrow Press, Londres, 1998, p. 31; y Román Gubern y Paul Hammond: *Los años rojos de Luis Buñuel.* Cátedra, Madrid, 2009. p. 128.

[18] Ceferino R. Avecilla: «Españoles en Joinville», en *ABC,* 1 de junio de 1932. p. 13.

riodo dorado de Max Ophüls. Con razón o sin ella –la Simon ya había interpretado tres o cuatro pequeños papeles antes de rodar *Pour vivre heureux*– Claudio de la Torre siempre tuvo a gala ser su «descubridor».

Pour vivre heureux es una comedia de tintes farsescos que narra las desventuras del pintor Jean Mauclair (Noël-Noël), insatisfecho con su vida y con su mujer Jacqueline (Simone Simon). Artista sin pretensiones, sus colegas y su esposa le tratan con desprecio. Mientras que su amigo Ruffat (Christian Argentin), hombre desagradable y sin talento, vende sus cuadros como churros, Mauclair tiene sólo un cliente. Piensa que se trata de un importante coleccionista extranjero, pero su sorpresa es mayúscula cuando descubre que su anónimo admirador no es sino la hija del dueño de la pensión en que se hospeda, una jovencita llamada Madeleine (Suzet Maïs). Mauclair ha tocado fondo. Se arroja al río desde un puente, pero, incapaz de acabar con su vida, tampoco en esto la suerte le acompaña. Sin embargo, la policía encuentra a un ahogado indocumentado y, como Mauclair había anunciado su propósito, todos lo toman por él. Instantáneamente su obra se revaloriza, su cotización en el mercado del arte sube como la espuma y Jacqueline gana una fortuna. Cuando Mauclair regresa a casa dispuesto a deshacer el malentendido la encuentra en brazos de Ruffat. El pintor asiste a su propio funeral y, con el nombre de Stimson, se va a vivir al campo con la bella Madeleine, lejos de envidias, intereses y engaños. Algún tiempo después, su fama ha recorrido el orbe y se anuncia una gran exposición de su obra. Jacqueline y Ruffat acuden a ella con la intención de poner en el mercado unas cuantas falsificaciones con las que rehacer su despilfarrada fortuna, pero el organizador no es otro que el propio Mauclair, quien consigue así poner el fraude al descubierto. Su repentina aparición hace que su prestigio se volatilice y vuelva a ser considerado un pintor mediocre. Resuelto el asunto, puede regresar al campo para seguir pintando tranquilamente junto a Madeleine[19].

[19] Reconstruimos el argumento a partir de los reseñados por Harry Waldman y por Juan Manuel Reverón Alfonso: *Vida y obra de Claudio de la Torre.* Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007, p. 202.

La película tiene más de un punto de contacto con el argumento de la posterior *La chienne* (*La golfa*, Jean Renoir, 1933), aunque la inversión irónica final de la cinta de Renoir deja bien a las claras las intenciones de cada cual. El humor de Claudio de la Torre siempre ha estado más próximo a la ironía con ribetes poéticos. Y aún así leemos en una reseña[20] que *Pour vivre heureux* bordea la sátira, como cuando filma la escena de la inauguración del monumento a un difunto en la que un niño se acerca a la estatua y alivia la vejiga contra el pedestal, subrayando así lo efímero de la gloria mundana. En cuanto a las cualidades de Claudio de la Torre como realizador tendremos que valorarlas a partir de su producción española, puesto que la película se encuentra desaparecida hoy en día.

Algunas publicaciones francesas aportan su punto de vista, más próximo a la gacetilla que a la recensión. Un ejemplo:

> «Claudio de la Torre ha realizado su primera película francesa. Pero previamente ha dirigido muchas películas españolas [sic, pues recordamos que ésta era su ópera prima] que han revelado una brillante calidad en su trabajo. Mientras dirige a sus artistas, emite brevemente un consejo, una indicación con pocas palabras, sin que nunca desaparezca su flema. Este control de sí mismo le permite una visión clara de lo que debe figurar en su película. Aporta a cada problema una visión tan clara y reflexionada que nunca tiene necesidad de replantear lo que ha decidido previamente. A esta cualidad esencial, Claudio de la Torre añade un gusto indudable, una experiencia demostrada en el cinema, del que conoce a fondo la técnica, y una psicología sutil que le permite traducir todos los matices del guión con el que realiza la *mise en scène*. El cine tiene en él un nuevo y preciado miembro»[21].

---

[20] Maurice Bessy y Raymond Chirat: *Histoire du Cinèma Français – Encyclopédie des films 1929-1934*. París, Editions Pygmalion / Watelet, 1988.

[21] Juan Manuel Reverón Alfonso: *Vida y obra de Claudio de la Torre.* Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007, pp. 209-210.

«Acaba de estrenarse con gran éxito en París *Pour vivre heureux*»[22] pregona un suelto del diario *ABC* en su sección «Pantalla Europea». En efecto: la película se proyecta en catorce salas de la capital y, a principios de 1933, en las principales plazas de Francia. Incomprensiblemente, nunca llegará a España. Ello no es óbice para que el peruano Felipe Sassone, añorante de su reciente estadía parisina y convertido a estas alturas en pilar de la crítica española, se haga lenguas de los aciertos de la cinta y las virtudes de su artífice[23]. El *Heraldo de Madrid* también se felicita por el éxito de nuestro cineasta más internacional[24] e incluso propone que en su próxima visita a la capital de la República se le tribute un homenaje del que no hemos encontrado ulterior noticia.

El éxito no hace que de la Torre permanezca inactivo. Participa en la fundación de la revista literaria *Los Cuatro Vientos* y publica en la segunda entrega de las tres que constituyen la colección una prosa poética titulada «Carlos Luis Alberto»[25]. En el mismo número colaboran Benjamín Jarnés, Luis Felipe Vivanco, María Zambrano, Manuel Altolaguirre, Luis Rosales y Vicente Aleixandre, la plana mayor de la Generación del 27 casi al completo. No es su única figuración en prensa: también aparece en *Blanco y Negro*, sección «Sociedad», epígrafe «Enlaces». Apenas estrenada la película en París, ha hecho una escapada a España para contraer matrimonio con Mercedes Ballesteros Gaibrois, de 19 años, la futura «Baronesa Alberta» de *La Codorniz*.

> «Asistió al acto numerosa y selecta concurrencia, compuesta por escritores ilustres y personalidades de la ciencia, la cátedra, el mundo diplomático y la sociedad. Los invitados fueron obsequiados con espléndida merienda en el hotel Ritz. Los recién casados salieron para París, donde fijarán su residencia»[26].

---

[22] *ABC*, 21 de diciembre de 1932, p. 14.

[23] Felipe Sassone: «A través de mi noche: De allende y aquende los Pirineos», en *Blanco y Negro*, 19 de febrero de 1933, p. 116.

[24] «El triunfo en París de un cineasta español», en *Heraldo de Madrid*, 10 de febrero de 1933, p. 4.

[25] *Los Cuatro Vientos*, núm. 2, abril de 1933.

[26] «Bodas recientes», en *Blanco y Negro*, 8 de enero de 1933, p. 73.

Con el matrimonio se reúne en París la hermana del novio, Josefina de la Torre. Mujer moderna, conductora de automóviles, *sportwoman* y poetisa, Josefina también cuenta con unos versos dedicados por Alberti («¡Qué ajena tú, mi corazón cosiendo / al delantal de las riberas solas, con tu mastín al lado, pensativa») y quiere probar fortuna en el mundo del cine. Es en Joinville donde conoce a Tony d'Algy, galán español de origen angoleño con el que entabla una relación sentimental que llegará hasta mediados los años cuarenta. También se topa allí con un antiguo novio de la época de la Residencia de Estudiantes, Luis Buñuel. Según afirma la propia interesada, el encuentro tuvo lugar en el doblaje de *Miss Fane's Baby is Stolen* (*Un secuestro sensacional*, Alexander Hall, 1934), para la que el calandino dobla a uno de los gángsteres secuestradores del trasunto del hijo de Lindbergh y Josefina a la protagonista, Dorothea Wieck[27]. Y es que Claudio de la Torre, amigo personal de Buñuel desde tiempo atrás, había conseguido meter en la nómina de la Paramount europea al realizador aragonés en el momento en el que éste abandona la estricta militancia en el surrealismo cinematográfico y se dispone a rodar su documental sobre Las Hurdes.

Con la experiencia adquirida, Buñuel consigue un puesto bien remunerado (y anónimo) en los recién creados estudios CEA de Madrid. Mientras tanto, Claudio de la Torre dirige para la Paramount la puesta en marcha de los estudios Chamartín, que sólo entrarán en funcionamiento una vez terminada la Guerra Civil. El 18 de julio de 1936 pilla a Mercedes Ballesteros y a los hermanos de la Torre en Madrid, comiendo precisamente con Buñuel. Pasarán la guerra entre la embajada madrileña de México, Francia, Lisboa y Las Palmas. Al poco de cerrarse la contienda, Claudio colabora fugazmente con Luis Escobar en la reapertura del María Guerrero. El 23 de febrero de 1940 estrena en el Infanta Isabel junto a su mujer *Quiero ver al doctor*. «Inverosímil» en sentido netamente jardielesco, la comedia es una suerte de vodevil

[27] En declaraciones a: Enrique Ramírez Guedes: «Josefina de la Torre: el cine por los cuatro costados», en *Actas del VI Congreso de la A.E.H.C.*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998, pp. 203-208.

que conjuga las situaciones estrambóticas –un matrimonio que no se ve desde su noche de bodas, diecinueve años antes; un abuelo centenario de vitalidad apabullante; un mayordomo/secretario también heredero directo de Jardiel...– con la reflexión sobre la responsabilidad de los padres. La obra apenas alcanza la veintena de representaciones.

Al abandonar la dirección del María Guerrero, la industria cinematográfica de la Nueva España está lo suficientemente apuntalada como para que Claudio de la Torre pueda retomar su actividad en el mundo del celuloide. Su irrupción en el panorama posbélico es fulgurante, el pistoletazo de salida a una carrera que por desgracia se agota rápidamente. Tres largometrajes, varios guiones no realizados y la asunción de un puesto en el consejo de administración de la malograda productora Sur Films apenas dan una idea de la frenética actividad de Claudio de la Torre en los tres años que van de 1941 a 1943. Entre los proyectos, queda en la cuneta una biografía de Isaac Peral. Mejor fortuna corren los guiones de *Rápteme usted* (Julio Fleischner, 1940) –debut cinematográfico de Celia Gámez en España y filmada al mismo tiempo que la cantante representaba una obra que le había escrito Luis Escobar, *La cenicienta del Palace*– y *Dora, la espía / Dora o le spie* (Rafaello Matarazzo, 1943), coproducción con la Italia de Mussolini en la que de la Torre adapta un argumento original del dramaturgo francés Victorien Sardou con la colaboración de Manuel Augusto García Viñolas.

Primer amor, primer largometraje dirigido por Claudio de la Torre en su país, prefigura el cine de levita que eclosionará dos años después en la España franquista. Pero en lugar de recurrir a Pedro Antonio de Alarcón como base, de la Torre recurre, ahí es nada, a Ivan Turgueniev. Pese al título, no al relato que en castellano lleva el título *Primer amor*, sino a la novela titulada *Aguas primaverales*. No debe extrañarnos la elección porque, exiliado en Francia, Turgueniev estaba considerado el más francés de los autores rusos. La trasposición que realiza Claudio de la Torre con la colaboración de Manuel Tamayo sigue punto por punto los incidentes del relato. Si acaso sorprende el proceso de deslocalización por el que Frankfurt se convierte en «una ciudad de Alemania», San Petersburgo en «mi tierra» y Wiesbaden en «un balneario».

La película se estructura como un largo *flashback* en el que Dimitri Sanín (Tony d'Algy) evoca, en la Nochevieja de 1855, su primer amor. El inductor de sus recuerdos es un cofrecillo en el que guarda una factura de una posada, una flor seca y un crucifijo. El significado de estos objetos va pautando las vueltas al pasado. Retrocedemos quince años, al día en que Sanín hace tiempo para coger la diligencia en una pequeña ciudad italiana y conoce en una confitería a la bella Gemma (Rosita Yarza). Ella y su hermano Emilio tienen espíritu artístico, pero *frau* Lenore (Rosario Royo), la madre, quiere que su hija se case con un contable llamado Kluber (Carlos Álvarez Segura). Los chicos quieren soñar, la madre vela por el negocio: el viejo conflicto de *El señor Esteve*, que no tardaría en ser adaptada al cine por otro compañero de generación de Claudio, Edgar Neville. La situación se resuelve cuando el comandante von Rother (Luis de Arnedillo), borracho como una cuba, requiebre a la joven. Kluber protesta ante el dueño del merendero, Sanín desafía a von Rother. El duelo sirve paradójicamente para sellar su amistad.

Sanín quiere casarse cuanto antes. Ha decidido incluso vender las propiedades de cuyas rentas vive. La presencia en la ciudad de su paisano Hipólito (José Franco) le ofrece una oportunidad óptima. Pero Hipólito es un calzonazos. No hace ningún negocio sin consultarlo antes con su amante, María Nicolaevna (Consuelo de Nieva). Sanín acompaña a Hipólito al balneario y allí cae en las redes de la vampiresa local. Por este capricho pasajero olvida su compromiso con Gemma.

Claudio de la Torre no tiene miedo a trabajar con debutantes. El personaje de Emilio está interpretado por Mario Berriatúa, que firma con el apellido abreviado «Berry». Para el principal papel femenino se convoca un concurso –promoción a la americana– en el que resulta elegida Rosita Yarza. Pero también cuenta con viejos conocidos de la etapa de Joinville. Joaquín Carrasco trabaja como maquillador, Tony d'Algy y Luis de Arnedillo acaparan los roles protagonistas, y Josefina aparece tocando el arpa, cantando una canción y acompañando al piano a José María Seoane en las escenas del balneario. Llega incluso a asumir temporalmente las funciones de ayudante de dirección cuando su hermano Bernardo cae enfermo. En los títulos éste aparece acreditado junto a José

Martín, el condiscípulo de Edgar Neville que ejercía esta función desde las películas republicanas del Conde de Berlanga.

En las escenas de la confitería opta Claudio de la Torre por un punto de vista casi teatral, como si filmase la acción desde la embocadura del escenario. Este decorado es el dominio de Pantaleone (Mariano Azaña) y sirve de marco a las entradas y salidas de los personajes, al modo de la *commedia dell'arte*. Cuando von Rother desafía a Sanín, éste busca un padrino en una ciudad en la que no conoce a nadie. Termina pidiéndole a Pantaleone que se entreviste con Holber, el padrino de von Rother. Entonces el criado, que fue tenor en los mejores teatros de ópera de Italia antes de perder la voz, desempolva su vieja levita y se presenta al amanecer ante Sanín. El duelista despierta sorprendido.

> –En la vida, como en la ópera, cada acto requiere una indumentaria y una caracterización distinta –perora Pantaleone.

Y ésta es un poco la esencia de la película, su teatralidad consciente trufada de efectos cinematográficos.

En *Primer amor* se produce el encuentro de Claudio de la Torre con Segismundo Pérez de Pedro, «Segis», operador al que guardará fidelidad en su breve filmografía de posguerra. Algunas escenas aisladas tienen un aire elegiaco que recuerda al Jean Renoir de *Une partie de campagne* (1936), pero también se encuentra a gusto en las escenas rodadas en estudio. El plano en el que Sanín contempla el amanecer del nuevo año tras la ventana cubierta de escarcha lleva el sello de su magisterio.

Sanín decide entonces volver a buscar a Gemma. Regresa a Alemania acompañando a von Rother. La confitería ha cambiado de dueños tras la muerte de la madre, pero la hija y el viejo Pantaleone viven allí cerca y regentan una academia musical. Cuando Sanín entra en la sala ella manda a los niños a la calle. En un brillante juego de cámara, él aparece de espaldas, mientras ella avanza desenfocada. Durante ese instante, los dos tienen quince años menos. Ella ha cumplido su promesa y le ha esperado durante todo este tiempo. El final del relato de Turgueniev –ella se ha casado, ha tenido hijos y vive en Estados Unidos, mientras que Sanín se prepara para el viaje– resulta, dramáticamente, mucho más satisfactorio.

¡Qué se le va a hacer! Claudio de la Torre es un alumno aplicado de la escuela norteamericana y ha aprendido la lección del *happy end* a ultranza.

Como en *Misterio en la Marisma* –otra de las películas «personales» de Claudio de la Torre– el paso del tiempo, su huella leve pero indeleble, es el tema de la película. Un tiempo que oprime y subyuga, pero donde también se esconde la llave de la felicidad. Por eso admira *El delator* de John Ford y *Rebeca* de Alfred Hitchcock, ejemplos «de lo que yo admiro en el cine y que más me maravilla ver que el público recoja y se interesa: las presencias invisibles, la tenaza del recuerdo, las obsesiones»[28]. Una línea que carece de continuidad: apenas concluida *Primer amor*, de la Torre entra en contacto con el productor riojano Saturnino Ulargui, con quien comienza a preparar dos proyectos que parecen avanzar en dirección contraria. Ulargui lo chequea en un cortometraje de ambiente finisecular, *Pregones de embrujo*, cinta de lucimiento para Miguel de Molina, al que acompaña en la pantalla su *partenaire* habitual, Amalia de Isaura, artista procedente del cuplé aunque en su vertiente más humorística que sicalíptica. Tras él llegarán dos nuevas cintas de corta duración que forman igualmente parte de la serie *Canciones* y que también protagoniza Miguel de Molina: *Chuflillas* y *Manolo Reyes*. No se estrenarán hasta 1944 y, aún entonces, de tapadillo.

Chuflillas cuenta, como el resto de la serie, con un libreto basado en las letras de las coplas de Rafael de León, con el aditamento para la ocasión de Ramos de Castro, el dialoguista de los dos *Pepe Conde* cinematográficos de José López Rubio. En sus veintiún minutos *Chuflillas* desarrolla una historia de celos. Recuerda Miguel de Molina que tuvo por compañeras de reparto a «Lolita Benavente, Mary Cruz y mi hermana Anita, que me dio los acostumbrados dolores de cabeza»[29]. La cinta, con una realización meramente ilustrativa, se desarrolla entre borracheras,

---

[28] «Los directores del cine español. Claudio de la Torre, el realizador español que descubrió a Simone Simon, en *Primer Plano*, núm. 126, 14 de marzo de 1943.

[29] Miguel de Molina: *Botín de guerra. Autobiografía.* Planeta, Barcelona, 1998. p. 185.

patios, cantes flamencos y el inevitable matrimonio final. Los diálogos están más próximos al gracejo andaluz que al codornicismo de primera hornada:

> –¿Qué va a ser, señorito Fernando? –pregunta el camarero.
>
> –Un sarcófago para dos –le responde Fernando, mientras Puri La Risueña le pide diez duros para una corona, ya que se le ha muerto el profesor de baile.

Los diálogos de *Manolo Reyes* corren a cargo de Antonio García Padilla y, pese a la pobreza de medios, la realización de Claudio de la Torre es mucho más elaborada que la de *Chuflillas*. En la película hay un auténtico trabajo de planificación y a este resultado coadyuvan dos de los decorados –una fragua y la celda de una prisión–, mucho más sugerentes visualmente. Repiten en los papeles principales Miguel de Molina y la «bellísima, *Mary Cruz*, popular como Miss Kolymos, (...) que lo único que tenía que hacer era sonreír y mirarme mimosa»[30]. Sus personajes arquetípicos se llaman esta vez Manué y Soleá.

La historia de este Manolo Reyes comienza con la aproximación al escaparate de una platería. Se trata del plano subjetivo de un ladrón que se ilumina con una linterna y cuya mano entra en cuadro para robar una joya. El delincuente, cuyo rostro se nos sigue ocultando, se pierde por un callejón. Al día siguiente del robo, Manué está en la fragua. El padre de Rosario (Miguel Pozanco), de la que Manué está enamorado aunque ella está comprometida con Pedro, quiere saber de donde ha sacado los *sarsillos* que le ha regalado. Manué aprovecha para echarse un cantecito de fragua, pero repentinamente aparece a buscarlo la Guardia Civil. Al igual que los personajes que encarnara Angelillo antes de la guerra, en su cautiverio Manué no hace otra cosa que cantar: «mardito sea er dinero, / que con er se compra tó. / Y un cariño verdadero / ante el oro se rindió». Claudio de la Torre realiza con soltura su trabajo en este decorado carcelario, moviendo la cámara con ligereza e incluso realizando ocasionales juegos simbólicos en los encuadres,

[30] *Ibídem.*

como cuando Manué compone una figura crística jugando con la sombra de las rejas. Cuando todo se aclara, Sagrario se casa con Pedro, Manué la perdona, y la novia regala los pendientes a Soleá. La moraleja final es muy propia del mundo de Rafael de León: el querer no admite leyes.

La carrera como actriz cinematográfica de Josefina de la Torre tiene dos registros básicos: aquellos papeles que se aprovechan de su condición de cantante y los que la encasillan como «la otra», dispuesta a todo por dinero. En *Primer amor* es una cantante que actúa en el balneario. También canta y dirige el coro del pensionado de señoritas donde está interna la protagonista (Olvido Guzmán) en *Y tú, ¿quién eres?* (Julio Fleischner, 1944). Villana y cantante –o sea, dos en uno– es la Arlette de *Misterio en la marisma*. Al asumir este papel aparece como directora musical del quinteto de una *jazz band* femenino cuyo nombre –«Swing Quintet»– se encargó de castellanizar la Censura, e interpreta un par de canciones en el Tiro al Pichón.

También *El camino del amor* (José María Castellví, 1943) y *Una herencia en París* (Miguel Pereyra, 1944) la presentan como mujer ambiciosa, carente de escrúpulos con tal de hacerse con la fortuna de sus amantes. Pero es que la melena platino y las facciones poco convencionales de Josefina son estigmas que la condenan al papel de vampiresa.

Con *El camino del amor* Josefina de la Torre se desquita un poco del mal sabor de boca que le quedó por no haber cobrado por su intervención en *Primer amor*: diez mil pesetas recibe por encarnar a Tomasa con acento paleto y gesto siempre desabrido. Dirige José María Castellví, que también había arrancado su carrera en Francia en el albor del sonoro –suya era la precursora *Cinópolis* que realiza en colaboración con Francisco Elías– y había destacado como artífice de algunos musicales cosmopolitas antes de enfrentarse en ésta su penúltima cinta antes de su prematura muerte en 1944 a un melodrama rural con números musicales en la mejor tradición del género corodanzístico.

Pedro Calvo (encarnado sorprendentemente por el futbolista Jacinto Quincoces) es un viudo con dos hijos. Hombre recio, castellano sobrio, hecho a las faenas del campo, se siente des-

amparado cuando de la educación de sus dos hijos pequeños se trata. Se hace cargo de ellos Tomasa, que tiene el ojo echado a la fortuna de don Pedro. Sin embargo, él elige a una muchacha buena y discreta (Alicia Romay, también a contrapelo de sus habituales vampiresas). Como Teresita adora a su nueva madre, Tomasa se dedica entonces a envenenar el alma del pequeño Andrés. La escena está planificada con gran eficacia, acompañando en *travelling* a Tomasa mientras espía al niño que sube a la habitación donde guarda el retrato de su madre. El reflejo de la mujer en el espejo de la habitación, signo de su doblez, culmina con un movimiento de retroceso para incluirla en el plano:

–Todas las madrastras son malas. Luego, cuando tenga hijos suyos, se acabaron las sonrisas. Si tu madre levantara la cabeza…

El chico escapa al monte y será Dolores quien lo salve cuando cae accidentalmente al río. Lo lleva a casa, reza junto al lecho por su salvación. Andrés abre los ojos. Sus deditos acarician las manos enlazadas de su madrastra.

–Perdóname… ¡madre!

–¡Hijo! ¡Hijo!

–Sólo Dios conoce el camino del amor –sentencia el doctor.

Pero a estas alturas Tomasa ha desaparecido del mapa para que se pueda producir la reconciliación final, la integración de Andrés en el núcleo familiar.

Entre melodramas rurales, epopeyas militares y comedias deshumanizadas, hay un género a principios de los años cuarenta que concita el interés si no del público sí de los productores. Es casi un género con nombre propio: el de María Luisa Linares Becerra, cuyas novelas sirven de base a comedias románticas en las que siempre hay una jovencita romántica y un apuesto millonario metidos en enredos y malentendidos que acaban indefectiblemente en boda. Nada menos que nueve adaptaciones de sus novelas hemos

localizado en la primera mitad de la década[31]. Si ella puede, por qué yo no, debió de pensar Josefina. También ella ha publicado un buen puñado de títulos en la colección *La Novela ideal*, que los hermanos de la Torre y Mercedes Ballesteros lanzan desde Canarias con los seudónimos de Rocq Morris, Sylvia Visconti o Laura de Cominges. Los títulos firmados por ésta última son *Idilio bajo el terror* (1938), *El enigma de los ojos grises* (1938), *Alarma en el distrito sur* (1939), *La rival de Julieta* (1940), *Villa del Mar* (1941) o ¿Dónde está mi marido? (1943). Dicho y hecho. La seleccionada es un título reciente: *Tú eres él* (1942).

El productor Adolfo Arenaza, principal promotor de Hércules Films, ha hecho cuatro películas con Antonio Román en un breve espacio de tiempo. Román ha pasado de ser un debutante cuyo trabajo era supervisado por Sáenz de Heredia en *Escuadrilla* (1941), a ser el director premiado de la cinta de Cruzada *Boda en el infierno* (1942) y el autor de dos adaptaciones personalísimas de la obra de Wenceslao Fernández Flórez. Arenaza le propone entonces que haga una película con Lola Flores. Román, seguro de sí, declina el ofrecimiento. Es entonces cuando hace su aparición la adaptación en la que han estado trabajando Josefina de la Torre y Tony d'Algy.

La acreditación literaria de *Una herencia en París* no debe inducirnos a error. El mexicano Miguel Pereyra –que ha filmado dos proclamas cinegráficas durante la Guerra Civil para la productora Cine Requeté– firma la dirección y el guión técnico según era en aquella época preceptivo, lo cual indica que hizo el desglose y la planificación. El origen es la novela *Tú eres él* de Laura de Cominges, adaptada por Tony D'Algy y dialogada por Josefina de la Torre.

Aunque Lola Flores figura en lugar prominente en los títulos de crédito y en la publicidad de la película, canta sólo una canción y tiene un papel mínimo, apenas justificado, durante la travesía trasatlántica que lleva al matrimonio Santamarina de Buenos Ai-

[31] *En poder de Barba Azul* (1940), *Un marido a precio fijo* (1942), *Tuvo la culpa Adán* (1943), *Mi enemigo y yo* (1943), *Doce lunas de miel* (1943), *La vida empieza a medianoche* (1944), *Te quiero para mí* (1944), *El viajero del Clipper* (1945), *Ni tuyo, ni mío* (1944).

res a París para reclamar la herencia titular. El conflicto se nos presenta a modo de diario, en un segmento mudo, en que el fracaso matrimonial de Emma Lezica en el Buenos Aires finisecular aparece sobreimpresionado en las hojas con sus anotaciones.

Pablo Santamarina Lezica (Tony d'Algy), el hijo de Emma, y su mujer Delia Ocampo (Florencia Becquer) reciben la comunicación de que su tío Horacio ha fallecido en Europa y se convoca a sus herederos a la lectura del testamento. Pablo lleva bigotito y juguetea con una fusta, síntomas indudables de que es un canalla de tomo y lomo. Cree que la herencia carece de valor y niega con ello a Emma el viaje a París que tanto la ilusiona. En cambio corre al teléfono cuando recibe la llamada de la señorita Olga (Josefina de la Torre) para ir a cazar. Se trata en realidad de un encuentro amoroso en el que no están ausentes los negocios. Olga se muestra seductora y sibilina: modula con voz melodiosa la conveniencia de comprobar la cantidad a heredar al tiempo que se ofrece como premio. Delia se enfrenta a Horacio: Gómez-Lara (Modesto Cid), el administrador familiar, le ha confesado que Pablo ha hipotecado la casa de sus padres, arruinado por el juego y los caprichos de Olga.

Antes de partir de viaje la anciana Sara (Rafaela Satorres) entrega a Delia una carta en la que se revela un viejo secreto familiar, pero la inesperada muerte de Pablo durante la travesía impide que abra el sobre. Delia viaja sola en tren. Un hombre, idéntico a Pablo (de nuevo Tony D'Algy, ahora sin bigote) le pide la documentación. Apunta dónde se hospedará en París. Pero cuando entra en el siguiente compartimento es un policía quien le exige a él la documentación. El desconocido salta del convoy en marcha. Delia acude a la lectura del testamento excusando la ausencia de Pablo. El notario Avellaneda (el joinvilliano Gabriel Algara) le explica que les han correspondido doscientas mil libras siempre que Pablo Santamarina se presente allí para firmar los papeles. Furiosa, dispuesta a recuperar lo que es suyo, Delia propone al desconocido, que no ha dejado de perseguirla por París y cortejarla, que se haga pasar por su marido. No hay contratiempos. Carlos firma, solicita que la cantidad íntegra sea transferida a la cuenta de Delia y recibe de ella los cincuenta mil francos acordados. Se separan.

Pero Delia, arrepentida de su acción, confiesa su fechoría al notario, exculpando a su cómplice. En el barco de vuelta a Sudamérica se vuelven a encontrar. Carlos se hace pasar por su marido. Después de acompañarla hasta su casa, las leyes del melodrama exigen que Horacio se dé cuenta de que no puede seguir adelante y se da a la fuga en el primer tren. Eso sí, antes ha roto con Olga, ha estrechado entre sus brazos a Sara y ha repartido amabilidad entre la atemorizada servidumbre. Sara revela por fin a Delia el secreto que encerraba la carta: el nacimiento de dos gemelos. Pablo se crió con su padre y heredó de él su carácter irascible y su gusto por la vida disipada. En cambio Carlos prefirió luchar solo en la vida. Delia corre a la estación. Final feliz.

«Dinámica – Lujosa – Intrigante» proclaman los clichés de prensa. «Original comedia de ambiente internacional», anuncian. Dejemos a un lado la originalidad; lo que no se le puede negar a *Una herencia en París* es su ambiente de alta comedia, de trasatlántico, de gran hotel europeo, de estancia latinoamericana y de carnaval. Josefina de la Torre consigue los ingresos más abultados de su actividad cinematográfica hasta el momento[32]. Derechos sobre la novela: 16.000 ptas. Adaptación 5.000 ptas. Diálogos: 6.000 ptas. Interpretación: 2.000 ptas. Calculemos que las dos secuencias en las que interviene le habrán llevado como mucho dos sesiones de trabajo. Porque su papel tiene peso en la trama pero es breve. Olga es la amante de Horacio, con el que mantiene encuentros clandestinos amparados en su afición cinegética. No obstante, todos están al cabo de la calle, toda vez que la afición al juego y a las mujeres de le ha llevado a hipotecar la casa solar de los Ocampo, la familia de su mujer.

El productor Adolfo Arenaza se mueve con habilidad en los círculos del poder cinematográfico –había sido asistente de general Mola durante la Guerra Civil– y la película obtiene uno de los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo. Los comentaris-

[32] Información procedente del expediente de la película en el Archivo General de la Administración, aportada por Enrique Ramírez Guedes: «Josefina de la Torre. Una estrella fugaz» en: *Los álbumes de Josefina de la Torre: La última voz del 27.* Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2001.

tas de los diarios perdonan la delgadez del argumento en función del buen hacer de Miguel Pereyra y destacan la interpretación de los protagonistas. «Josefina de la Torre, en un breve papel, revela su gran temperamento de actriz»[33]. No parece corresponder con lo que ha hecho hasta el momento la categoría de estrella que se le otorga cuando *Primer Plano* le dedique dos portadas en el escaso plazo de un año. Es el preámbulo a sus colaboraciones en la revista. En sus páginas publica una entrevista con Florencia Becquer, la protagonista de *Una herencia en París*, o a José Nieto, coprotagonista de *Y tú, ¿quién eres?*[34]

La Virgen de la Paloma ya entró en Triana, novela póstuma –e inconclusa– de Alejandro Pérez Lugín, es el siguiente proyecto de Claudio de la Torre como director. Los interiores de *La blanca Paloma* (1942) se ruedan de nuevo en los Estudios Roptence aunque buena parte de la acción tiene lugar durante la Feria de Abril sevillana y la Romería del Rocío. Es casi lo más destacable de esta película en la que Segismundo Pérez de Pedro «Segis» hace valer su experiencia como reportero cinematográfico. Las imágenes de las carretas por Doñana, la inusitada perspectiva de Sevilla desde el Guadalquivir y la llegada de la Virgen son lo más interesante, junto con algunas dramatizaciones de aire documental, como la escena en que los maletillas cruzan el río desnudos, de noche, para torear una becerra en el cortijo en el que Juan Antonio (Tony d'Algy) ejerce de capataz.

Estrellita Castro era la cancionista elegida para dar vida a Esperanza, el principal personaje femenino, pero cuando falló Claudio resolvió confiar el papel a la debutante Juanita Reina. Dentro de lo estereotipado del personaje –una trianera dicharachera, cantarina y devota– lo cierto es que el director consigue arrancarle cierta naturalidad. No obstante, el cincuenta por ciento de su papel es interpretar las coplas compuestas por Rafael de León y el maestro Quiroga, con quienes Claudio de la Torre ya había colaborado en la serie *Canciones*. En fin, que en esta ocasión Claudio no revisita la Sevilla de sus años mozos, la que quedó plasmada en *En la vida del señor Alegre*, sino la de la eterna pandereta. Fiel a Tony

33 *ABC*, 3 de noviembre de 1944, p. 15.
34 *Primer Plano*, 11 de julio de 1943.

d'Algy y a su hermana Josefina, mantiene así prendida la llama de Joinville. El galán angolano se tiene que amoldar al tipo de curtido hombre del campo andaluz con su sombrero cordobés y perennemente ahorcajado en la jaca.

En el cuarto cerrado que esconde la explicación al *Misterio en la Marisma*, película que cerrará definitivamente la carrera cinematográfica de Claudio de la Torre, la condesa Vera de Lindorf (Conchita Montes) dice sentir de un modo palpable el tiempo y la soledad. «No veo más por todas partes que soledad y tiempo: dos cosas que me espantan». Y en esa misma estancia José Luis (Tony d'Algy) recordará que sólo una vez entró allí, de niño, y cayó desvanecido: «no se veía pasar el tiempo; porque el tiempo había muerto». El tiempo se materializa en un viejo retrato y un collar y cristaliza en una panorámica que sigue la mirada de la condesa Vera y hace aparecer ante los ojos de los espectadores el salón un siglo atrás. En el Coto de Marisma se celebra la fiesta de compromiso del bisabuelo de José Luis (de nuevo Tony d'Algy) con una mujer idéntica a Vera. Ambos escaparon de la fiesta y salieron en caballo hacia la marisma. Nunca regresaron. Fueron asaltados por unos bandidos. El hombre murió peleando. La mujer fue raptada.

Al principio de la cinta hemos visto cómo José Luis, guiado por un impulso morboso, ha cabalgado hasta las dunas donde apareció muerto su bisabuelo y se ha tumbado exactamente en el mismo lugar. Una mujer camina por la arena y se desvanece en el aire, como una alucinación, como un sueño, como un espejismo. Se trata de una historia de *amour fou*, lastrada por las interpretaciones –¿conscientemente?– sonámbulas de sus protagonistas. Pero Claudio de la Torre no deja palo sin tocar: Juan Fernández «El Hombre Gordo» es el típico sevillano «grasioso» que mete en líos sin cuento a Rigal (Gabriel Algara) y Arlette (Josefina de la Torre). Este contrapunto cómico se ve reforzado por la partitura *cartoonesca* con la que el maestro Ruiz de Luna acompaña cada una de sus apariciones. Y hay una trama policiaca alrededor de un collar que sirve de *mcguffin* a la película.

Todos los personajes nos son presentados mediante elisiones en esta película de misterio. No vemos a la condesa sino a su secretario (Agustín Laguilhoat), que habla del collar con un agente de seguros (Manuel Dejuan). Llegamos a Max (Luis de Arnedi-

llo) mediante una panorámica que sigue la mirada de Arlette. José Luis, con ser el protagonista, es primero objeto de una conversación entre su padre (Fernando Fernández de Córdoba) y doña Eloísa (María Teresa Galiena) en la que se asegura que en el cortijo hay fantasmas. La cámara recorre entonces la estancia, sin posarse en ningún objeto en especial, y, antes de detenerse un instante en José Luis, pasa ante una puerta que se abre y cierra sin que nadie la toque.

En esta ocasión el final feliz está justificado. Se trata de la consumación de un amor que ha tardado tres generaciones en fraguarse. El recensionista de *ABC* afirma que es película de «sugestivos momentos» y «aciertos parciales»[35], pero echa de menos la presencia del Coto de Doñana. En cambio, en la revista *Primer Plano*[36] se afirma que se trata del «más extraordinario documental del año» gracias a unos planos de animales en Doñana a los que se da una entidad cercana a las secuencias de la pesca del atún en *La terra trema: episodio del mare* (Luchino Visconti, 1948), por mucho que a nosotros nos suenen a insertos cansinos más similares a los *stock shots* selváticos de cualquier película de Tarzán. En cambio, el montaje preciso de la escena del tiro al pichón nos trae a la memoria la admiración de Claudio por *Ménilmontant*.

Como director, se muestra siempre discreto. «Mi virtud es la paciencia, jamás doy un grito; nunca vocifero en el plató. Y el peor defecto –que creo irredimible–, mi exceso de confianza, en los demás y en mí[37]». Para él, lo más parecido a la realización cinematográfica es la dirección de una orquesta:

> «Hay que hacer las películas con el corazón; el corazón será el que dicte el tiempo, el ritmo cinematográfico. (…) ¿Por qué hay que subrayar este paisaje? ¿Por qué hay que pasar volando sobre éste…? Las mismas preguntas y respuestas valen para la

---

35 Ródenas: «Palacio de la Música: *Misterio en la Marisma*», en *ABC*, 10 de septiembre de 1943.

36 «Superaciones del cine español. *Misterio en la Marisma:* una Andalucía depurada de tópico y lisonja», en *Primer Plano*, 3 de octubre de 1943.

37 «Los directores del cine español. Claudio de la Torre, el realizador español que descubrió a Simone Simon, en *Primer Plano*, núm. 126, 14 de marzo de 1943.

música y el cine; en los dos casos será el corazón quien las dicte[38]».

Será la última incursión en el cine de Claudio de la Torre. Los discretos resultados económicos de su breve filmografía le obligan a refugiarse en la literatura, donde se convertirá en uno de los más reputados autores teatrales de las siguientes décadas. Hasta su tardía vuelta a la poesía en la década de los ochenta del pasado siglo, Josefina dio el salto a la música, dejando una única incursión en la literatura con un modesto tomito en la colección «La novela del sábado» que reunía el relato satírico sin el más mínimo tinte autobiográfico *Memorias de una estrella* y el cuento de corte fantástico *El umbral*[39].

En 1969 Max Aub, exiliado treinta años atrás, visita España. No regresa, viene a recuperar sus libros y a entrevistar a viejos amigos para su novela sobre Buñuel. El 22 de octubre cena con un grupo de académicos y se reencuentra con Claudio de la Torre, «tan atento, tan fino, tan bueno[40]». Aub se despacha a gusto con Edgar Neville, por su paso al enemigo durante la Guerra Civil desde su privilegiada posición de diplomático, y con José López Rubio, vaya cualquiera a saber por qué cuentas pasadas. Por Claudio de la Torre, sin embargo, sólo hay simpatía y respeto, y, sin embargo, apenas cruzan un par de frases. «Hombre de paz y de fiar, ¿qué pensará de este mundo en el que le ha tocado moverse? Tal vez no se atreva a decírselo ni a sí mismo». Aub fallece, tras un segundo viaje a España, en julio de 1972, en ciudad de México. Apenas seis meses después muere en Madrid Claudio de la Torre, víctima de un accidente. Se había puesto por última vez detrás de las cámaras en 1943.

---

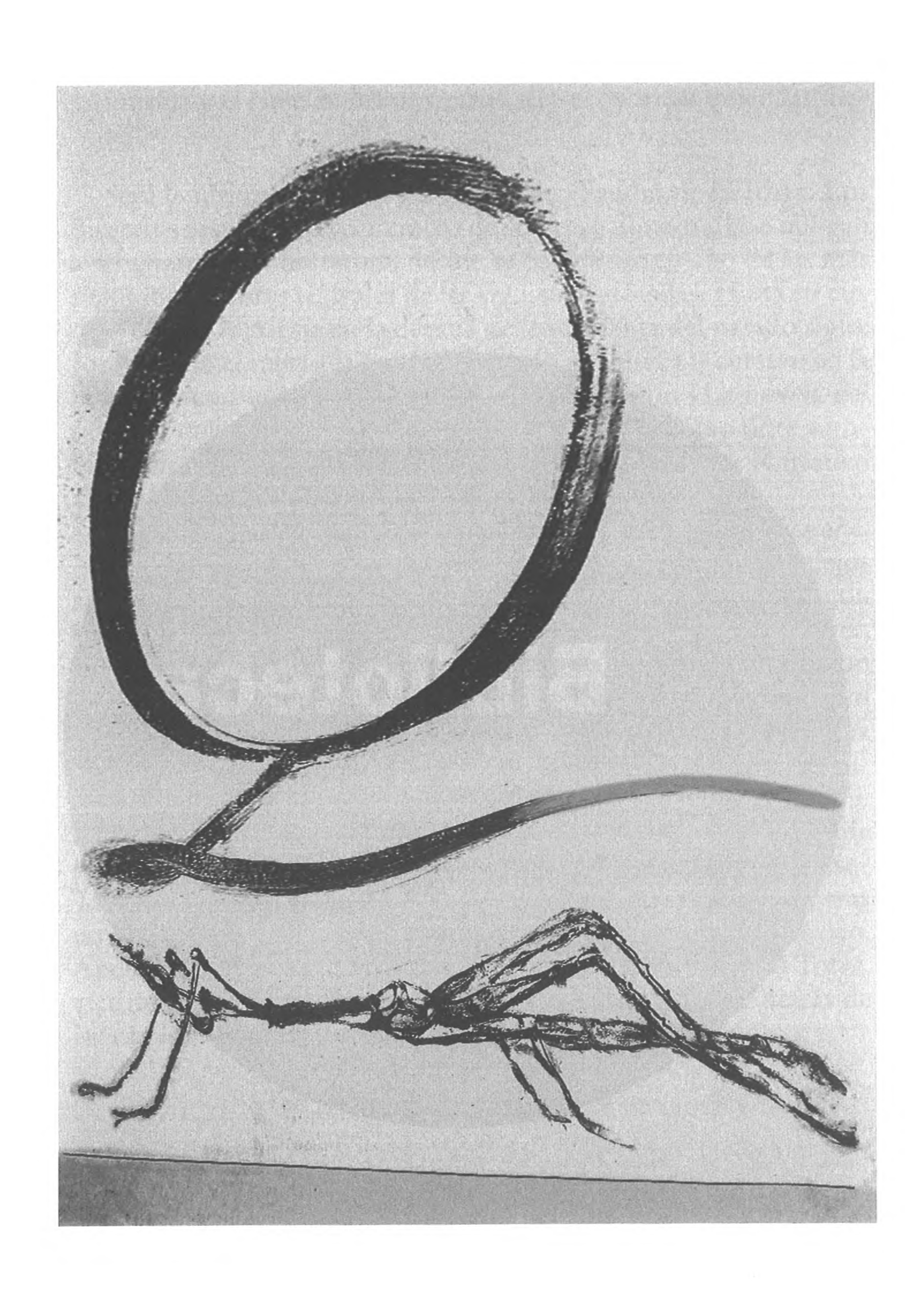
38 *Ibídem.*

39 Josefina de la Torre: *Memorias de una estrella.* Colección «La Novela del Sábado», núm. 87. Ediciones Cid, Madrid, 1954.

40 Max Aub: *La gallina ciega.* Madrid, Visor Libros / Comunidad de Madrid. 2009. p. 332.



H
Biblioteca



Dionisio Ridruejo, en público y en privado

Juan Marqués

Dionisio Ridruejo: *Cartas íntimas desde el exilio (1962-1964)*. Madrid, Fundación Santander, 2012. Introducción y selección de Jordi Amat y Jordi Gracia.

Dionisio Ridruejo: *Ecos de Múnich. Papeles políticos escritos en el exilio*. Barcelona, RBA, 2012. Selección y prólogo de Jordi Amat.

Basta leer los títulos de estos dos libros para comprender por qué han aparecido con una simultaneidad tan exacta. Tan complementarios son que de hecho bien podrían haber venido en un mismo volumen cuyas dos partes dieran la cara y la cruz de quién era Dionisio Ridruejo hace cincuenta años, a la altura de 1962, en los días inmediatamente posteriores al «contubernio de Múnich», sumergido todavía en sus consecuencias e ilusiones. La cara pública la mostró con intrepidez y valor, sabiendo bien a lo que se exponía, pues pocos como él habían conocido tan de cerca el entramado y el *modus operandi* del franquismo; la cruz fue su vida privada, las preocupaciones económicas, ese desasosiego constante por su familia que, durante el tiempo que duró su alejamiento forzoso, arrastraba un macizo lastre de mala conciencia.

Pero si estos dos libros son hermanos es también porque ambos han sido organizados por Jordi Amat, con la ventaja de haber contado en el caso de las *Cartas íntimas desde el exilio* con la ayuda de Jordi Gracia, que es desde hace ya varios años el promotor de ese «esfuerzo más o menos reciente por repensar su trayectoria [de Ridruejo]» del que habla Amat en su prólogo a *Ecos de Múnich*. Si éste aportó una necesaria nueva lectura de *Casi unas memorias*, Gracia ha dejado definitivamente editado *Escrito en España*, puso orden en un voluminoso e hiperinformativo corpus de cartas (*El*

valor de la disidencia. Epistolario inédito de Dionisio Ridruejo), preparó unos *Materiales para una biografía* e incluso relató *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo*, al margen de lo que ambos han escrito sobre el conspirador en libros de tema más general (*Las voces del diálogo* y *La resistencia silenciosa* o *Estado y cultura*, respectivamente) y en una frondosa bibliografía de artículos en la que uno ya comienza a extraviarse.

Ahora Amat razona cuál era el «proyecto vital» de Ridruejo hacia 1962, el espíritu con el que fue a la reunión de Múnich: «dotar a los españoles de una conciencia política que los encaminase a la asunción de una ciudadanía que debía desarrollarse en la Europa de la libertad» (*Ecos de Múnich*, p. 20). Y así explicó él mismo a su mujer su satisfacción tras las conversaciones: «Me parece –digan ahí [en España] lo que quieran– que lo sucedido en Múnich tiene importancia: ha dado confianza a unos y a otros, ha roto el mito de la incomunicabilidad de los dos mundos (fuera, dentro) y si Dios nos da salud a los que hemos quedado aquí se convertirá en algo muy positivo. De momento, los menos aprovechados del Gobierno estarán satisfechos habiéndonos pasado la culpa de su propia incapacidad para negociar la entrada de España en el M[ercado] C[omún], pero la verdad es que si ellos de verdad quisieran esa entrada hubieran podido aprovechar lo que nosotros habíamos hecho dando a entender a Europa que la democratización de España era posible. Ahora, después de golpear a los que la preconizaban, eso ya no se lo cree nadie, y algún día se hablará de su traición algo más de lo que ahora se habla de la nuestra» (*Cartas íntimas desde el exilio*, p. 30).

Éste es uno de los pocos fragmentos de las cartas privadas en que Ridruejo aborda por extenso asuntos políticos. Como explican Gracia y Amat en su presentación, y como comprueba el lector muy pronto, lo que más bien hacía en esa correspondencia doméstica era quitar importancia a sus viajes, justificar con conferencias o intervenciones en congresos lo que en realidad eran movimientos dirigidos al desmantelamiento del franquismo, silenciar reuniones y comunicados, callar detalles potencialmente comprometedores en el caso de que la carta fuese interceptada. Y a lo que en cambio dedicaba largos renglones era a enviar recuerdos para los familiares y amigos, pedir determinadas prendas de

ropa, vigilar en lo posible la educación de sus hijos y, sobre todo, contar como despreocupadamente su vida en París (que «es, como tú sabes, una ciudad donde basta con pasear por la calle para estar interesado y contento. Pero es dura como todas las ciudades grandes»: p. 34). Es cierto que también importan mucho sus palabras llenas de seriedad en relación a un anónimo editorial de *Arriba* en el que se le atacaba salvajemente, y aquí, aparte de la reproducción de esa agresión periodística, podemos leer la impecable respuesta del interesado, así como la insólita carta que dirigió a Carlos Arias Navarro en cuanto se instaló de nuevo en Madrid, para explicarle que había cruzado la frontera sin permiso pero sin ninguna intención de esconderse ni de que su vida en España fuese clandestina.

Aun así, no hay duda de que a los interesados en la Historia les resultarán mucho más nutritivos los *Ecos*, pero los fanáticos de la cotidianeidad subrayaremos más líneas de las *Cartas*. Por ejemplo su eficaz modo de expresar el cariño, aunque no siempre consigue hacer muy creíble su desolación por la distancia: le pesan mucho, sin duda, las estrecheces de su familia, pero es evidente que disfruta su soledad y, convertido en un muchacho de cincuenta años, aprovecha con una alegría muy íntima su libre albedrío. Un garbeo por Roma, por ejemplo, tiene un efecto extraordinario en su ánimo: «me he sentido vivo como pocas veces, diciéndole "sí" a cada momento y a cada cosa. Es curioso que cuanto más viejo voy haciéndome más positivo me es todo lo de la vida, más me conmueve y me exalta todo, con momentos de una plenitud increíble. Creo que a veces, según paseo, debo parecer tonto, sonriendo a las parejas que se quieren, a los gatos, a los árboles o a los muros de tanta madurez. El presente se me hace completísimo y la nostalgia no hace más que endulzarlo. Es como un estado de enamoramiento por todo pero ya tranquilo, sin impaciencia de más» (p. 61), y su vida en París debía de ser menos agitada de lo que sus maniobras parecerían indicar, pues llega a alcanzar la suficiente paz y la capacidad contemplativa adecuada como para volver a escribir poemas (p. 103).

«La idea de que tú y los niños estéis libres de incomodidad es la "retaguardia" que necesito para estar contento y llevar todo con calma y decisión», dice (p. 37), y se mantiene siempre leal al compromiso («No me siento con derecho a decidir nada sin

contar contigo, pues creo que "nuestra" vida no es de cada uno de nosotros sino de los dos juntos»: p. 53), pero también es muy consciente de estar descuidando a los suyos e incluso recibe unas palabras de su suegra con reproches en ese sentido, «una carta censoria y moral con alusiones al evangelio explicándome que me debo a mi familia y que lo otro es pura vanidad. Acaso esté en lo cierto pero es un poco tarde» (p. 94). Así, y aunque «leo y escribo y en conjunto hago la vida de hurón que me gusta» (p. 97), de vez en cuando le sobreviene «una crisis de ánimo de esas de las que más vale no hablar hasta que han pasado. En esas crisis, como sabes muy bien, se junta todo. El cansancio físico y la impresión de estar viejo –que por desgracia no me es frecuente–, la idea de que cuanto se hace carece de sentido y de que las personas que nos rodean no tienen interés alguno y de que uno mismo es un pobre iluso; la mala conciencia de ser pobre y no saber –ni en el fondo querer– remediarlo; la de que uno fastidia y perjudica a las personas que quiere y en cierto modo la de que se está solo –lo que en momentos de optimismo no es grave– y sin ningún punto de apoyo verdadero: sin ese centro de seguridad que nos afirma y que, si a mano viene, sirve para descansar la debilidad sin mucha vergüenza» (p. 71).

Estas dos novedades editoriales, por tanto, proponen dos modos muy distintos y complementarios de documentar las andanzas de un mismo personaje en una determinada temporada, y ambos a partir de sus propios textos: unos escritos para su difusión o su utilidad efectiva y otros para no ser publicados jamás, pero todos escritos con esa magnífica y sagaz prosa que caracterizó al de El Burgo de Osma. En unos volcó sus ideas y sus directrices para terminar con la dictadura en España y en otros trató de explicar a su familia que los sinsabores derivados de esa aventura y de esa ausencia merecían la pena. En ellos se muestra, sin contradicciones, como un hombre honesto que no carecía de picardía, como un conspirador infatigable y a la vez ocioso, como un agitador político que leía novelas, veía películas y se daba paseos. ©

Violencia muda

Arturo García Ramos

Rodrigo Rey Rosa: *Los sordos.* Madrid. Alfaguara, 2012.

Desde *Lo que soñó Sebastián* (1994) hasta *Los sordos,* su última novela, la obra de Rey Rosa ha sido elogiada por la fidelidad con que el autor ha sabido administrar sus dones narrativos. Son narraciones que se despliegan con transparencia y contención; su autor evita los retoricismos, las exhibiciones verbales, el barroquismo y la ambigüedad. Para un escritor guatemalteco, para cualquier centroamericano, adoptar ese estilo es una muestra de singularidad, de independencia y autoafirmación. Su estética y su visión de la realidad pretenden que de la precisión y la exactitud se desprende una apariencia de complejidad, no la simplicidad. No importa si sus novelas se aventuran por territorios internacionales –como en *Ningún lugar sagrado* (1998), *La orilla africana* (1999)–, o si se adentran en la herida realidad de Guatemala para dar cuenta de las contradicciones sociales y de la violencia interminable –*Caballeriza* (2006), *Los sordos* (2012).

Apegado al género de la *media distancia*, es un prolijo escritor de novelas breves, que ha podado la narración a lo esencial para adensarla por desnudez. Prefiere la escena a la peripecia, como Chejov, como Mansfield, como Hemingway, como Pavese y como Paul Bowles, con quien su nombre aparece indisolublemente ligado, y a Tánger, la ciudad donde lo conoció cuando pasaba su particular temporada en el infierno a la búsqueda de la voz propia.

Los sordos es, no obstante, una novela de crímenes, un género poco inclinado a eludir la trama, pero sí a fracturarla y retorcerla, a ocultar su solución o aparentarla. Aunque se aproxima más a la novela negra que a la policial, lo que mejor define la singular forma de imaginar y narrar de Rey Rosa es la multiplicación de realidades que intervienen en el relato. El esqueleto del enigma policial es la máscara de una ficción que sirve a su autor para desplegar una

mirada más amplia, orientada a abarcar las contradicciones que acarrea el presente con su desbocada sed de progreso, de caduca y efímera modernidad, una peligrosa caja de Pandora que se lleva con vertiginosa insensibilidad las virtudes de lo humano. Pero a ese enfoque añade la preocupación por cuanto el presente global y la codicia sin escrúpulos amenazan, la fragilidad permanente de las formas culturales indígenas tradicionales, su continuidad discursiva con la naturaleza preservada durante milenios en fricción con los modelos sociales y económicos que invitan al crecimiento ciego. Acaso el diálogo de sordos entre ambos modelos de sociedad sea el visible y rotundo tema de este libro.

Y quizá el único diálogo que entablan ambos mundos sea el que accidentalmente desencadena el detective de la trama al descubrir casualmente el vínculo que los relaciona. Una de las formas que adopta el misterio en la novela de Rey Rosa consiste en dirigir la acción hacia un punto, hacia la solución de un secuestro o de un rapto, y desvelar, casualmente, otro que sirvió para abrir la novela: la desaparición de un niño indígena. La conexión de esos dos hechos tiene lugar en las profundidades de la naturaleza guatemalteca más emblemática, en Uspantán: un lago, la selva, el paisaje volcánico. Los dos mundos, el del presente científico y tecnológico y el de la todavía viva magia de los *kichés* en sueños dirigidos por taitas y nahuales, coexisten en el mismo templo natural, pero sin esperanzas de comunicación, en tensión sostenida y consentida.

El protagonista mismo, un detective fortuito, encarna ese dilema: el narrador lo muestra escindido entre el recuerdo del pasado rural al que pertenece y al que quiere regresar desde el primer momento, al menos en sus momentos de nostalgia, y la oportunidad que se le presenta de incorporarse a la ciudad y dar un salto en sus aspiraciones por lograr una vida acomodada. El ensueño de un amor apenas formado que es, tal vez, la ilusión de amar a alguien, una madre a la que por muerte o abandono han dejado sola el marido y sus hijos, la utópica aspiración de poseer un rancho, todo ello conforma ese mundo vago que de la noche a la mañana debe dejar atrás cuando su tío Chepe le ofrece la posibilidad de ser el guardaespaldas de una mujer rica. A decidir le ayuda la extrema pobreza en que vive en el pueblo. La metamorfosis es trepidante; una escuela de urgencia le facilita el permiso de armas tras un bre-

ve trámite y unos trajes de encargo consuman la nueva identidad de Cayetano Aguilar, cuya única ocupación a partir de entonces consistirá en cuidar a «doña Clara». Su mentor le advierte las reglas del oficio: máxima atención, contención en el uso del arma y dejar a un lado el orgullo. En seguida se da cuenta de que lo que verdaderamente ha perdido es su identidad. Ha dejado de ser para convertirse en la sombra de otra persona que gobierna sobre su vida. Y hasta eso pierde cuando «doña Clara» desaparece a las primeras de cambio. Un objetivo lo perseguirá desde entonces, recuperarla. A descubrir su paradero se afana con tesón obsesivo y sin límites de tiempo o de escrúpulos, entregado de pleno a una vida en que el juego consistirá en ir rebotando de aquí para allá sin asentarse en ninguna parte. El movimiento irá mostrándonos las cartas de la partida o las piezas del puzle como esferas diversas que componen una sociedad de múltiples culturas y con intereses dispares, que conviven porque coinciden en la misma geografía, pero de espaldas unas a otras, *sordas*.

La novela criminal es un género que se deja atrapar más que otros en ciertas convenciones, saber adaptarse a sus reglas para lograr una ficción personal es uno de sus retos. La narrativa latinoamericana de las últimas décadas multiplica los ejemplos. En Rodrigo Rey Rosa el género se convierte en un ejercicio de análisis de la realidad guatemalteca: la resignación ante la violencia incontenible y la fractura social entre los indígenas y el resto de los guatemaltecos son algunos de los asuntos que trae al primer plano de la novela. Pero en el centro del conflicto está la corrupción de los poderosos, acostumbrados a servirse del gobierno y sus aledaños para fines lucrativos sin que se interponga ética o escrúpulo alguno en sus deseos. Como sombra de la mujer a la que protege, Cayetano va tomando contacto con ese círculo selecto que domina la economía del país y hace y deshace a su antojo negocios dentro y fuera de la ley. El proyecto que ocupa el corazón del misterio en la novela es el deseo de fundar un hospital en el interior del país, a orillas de un lago en el que el negocio del turismo está en declive, retraído por la violencia generalizada.

Como buen mago de la ficción, el autor exhibe las circunstancias ante el lector y le oculta su significado. Ya hemos dicho que el método de Rey Rosa es la transparencia, el enigma resulta no de lo

que muestra sino de su interpretación. La idea de recaudar dinero para fundar un hospital se desliza en diversas escenas del círculo selecto al que Clara pertenece con sugerencias muy contradictorias: podría servir al escalofriante propósito de obtener órganos en el caso de una enfermedad, o también como centro de investigación. Las sospechas de que el proyecto esconde actividades ilícitas surgen cuando el amante de Clara la rapta tras administrarle una sustancia que le ha proporcionado el médico con quien cuenta para llevar a cabo el hospital. Todo a partir de ese momento admite varias explicaciones y todo hace sospechar al lector. Que Clara llame periódicamente a casa diciendo que se encuentra bien, no hará sino acrecentar la posibilidad de que está retenida en contra de su voluntad y la acción se acelera en una loca y trepidante espiral de violencia hasta precipitar en un final que deshace parcialmente el misterio tras un solemne juicio maya.

Conducir la acción por las extremas veredas de la ficción que enredan al lector en las más abyectas cavilaciones es el malévolo juego del autor, quien se sirve de la psicología de un lector siempre dispuesto a inclinarse del lado del mal, para desplegar el ímpetu de la violencia en todas las dimensiones posibles en que esta se presenta en la sociedad que describe: el crimen pasional, el asesinato a sueldo o el linchamiento colectivo son sólo algunas de las muestras de un amplio abanico de horrores. La reflexión de Rey Rosa se completa con otros datos; primero en una nota inicial en la que explica la práctica del ejército guatemalteco de reclutar entre la población campesina a los integrantes de las PAC (Patrullas de Autodefensa Civil), una suerte de quinta columna que sirvió para oponerse a los grupos guerrilleros que fueron activándose tras el derrocamiento del gobierno electo de Jacobo Arbenz en 1954. Luego la novela va desgranando en informaciones incidentales los ejemplos de esa persistente tragedia cuando Cayetano lee el periódico al poco de llegar a la ciudad, o cuando lo hace el padre de Claudia atraído por noticias que podrían tener por protagonista a su hija desaparecida. Menudean los detalles horrísonos, tal vez atenuados por formar parte de la ficción pero, como nos ha enseñado otro guatemalteco, Luis Cardoza y Aragón, «nada más fantástico que la realidad», de modo que no cabe otra actitud sino la del asombro cuando en la ficción se cuelan algunos datos que

nos hablan de la superación de Ciudad Juárez en el número de muertes violentas de mujeres que se producen en Guatemala.

Exquisitamente ambiguo con la historia y extraordinariamente nítido en los hechos que condena, Rodrigo Rey Rosa ha construido la ficción como si tratara de sugerir el efecto multiplicador que la violencia, en cualquiera de sus formas y versiones, desata. Y ha sugerido que el único modo de oponerse a la aceptación de los sucesos, a la inaceptable violencia muda que emponzoña el alma de las gentes que la padecen, a ese laberinto infernal, es el diálogo y el olvido –aunque sea en dosis de *nepente*–.

La tortura del Dr. Johnson

Juan Ángel Juristo

Mil bosques en una bellota. Escritores fundamentales seleccionan las páginas predilectas de su obra. Edición de Valerie Miles. Duomo Ediciones, Barcelona, 2012. 759 páginas.

Relata Adolfo Bioy Casares, en sus deliciosas y boswellianas memorias, que Borges y él estaban un día realizando una de las múltiples antologías de relatos policiales que hacían de vez en cuando para Emecé, cuando se les ocurrió preguntarse, a la vista de algunas injusticias que estaban cometiendo con algunos relatos que rechazaban pero que no eran de su gusto a pesar de que sabían eran buenos, si en el fondo cualquier antología no era más que el punto de vista de aquel que la realiza, sin más bases objetivas que su propio gusto. Borges, para recalcarlo, citó a Robert Graves que afirmó en su momento que cualquier antología lo que reflejaba era el carácter del antologizador. Al citar a la autoridad parecieron calmarse, entonces, y volvieron a la labor de desbroce.

Y lo cierto es que esta sospecha aparece siempre que se enfrenta alguien a una antología aunque mucho peor es que en ella sean los autores los que decidan qué páginas de obras suyas se incluyan en la misma. Escribió Samuel Johnson que «a todo hombre al que un autor le pide la opinión sobre su obra se le somete a una tortura y no está obligado a decir la verdad». Cuando son los autores los que deciden sobre sus páginas, lo de estar o no obligado a decir la verdad desaparece en aras de una convicción: a pesar de estar convencidos de que lo que escogen es lo mejor de su obra, es casi seguro que se equivocarán. Esta excelente antología realizada por Valerie Miles, *Mil bosques en una bellota,* no es siquiera la excepción que confirma la regla. La confirma llana y simplemente.

Se trata de una antología realizada a veintiocho escritores españoles y latinoamericanos donde éstos escogen algunas páginas que

consideran son las mejores de su producción, a la vez que mediante la contestación a tres preguntas de un inteligente cuestionario dan cuenta del origen de su producción, cuáles son los escritores que más les han influido, y en una coda responden a una pregunta, esta sí, específica a cada uno de ellos. El resultado: un libro inteligente, entretenido y dador de una profunda pedagogía literaria. Confiesa la autora en el prólogo que esta idea no es muy original y que se basó en una antología de Whit Burnett, *This is My Best. Over 150 self chosen and complete masterpieces and the raisons for their selection*, que fue publicada en 1942 por Dial Press. En ella participaron escritores como William Faulkner, Pearl Buck, autora hoy día totalmente olvidada, Sinclair Lewis, autor hoy día muy poco leído pero que arrasaba en los años treinta, Ernest Hemingway, Willa Cather, Wallace Stevens, William Saroyan, otro escritor indiscutible del momento, Lillian Hellman, Dorothy Parker… en fin, una antología que leída hoy día supone algo más que una lección de arqueología literaria, en tanto en cuanto sirve como marco idóneo para dar a conocer lo que pensaban los escritores de su obra y, de paso, la antología misma es un modelo de lo que se pensaba debía ser una obra de este tipo en los años cuarenta en el mundo anglosajón, incluidas las notables ausencias, casos de TS. Eliot o Gertrude Stein. Ausencias que revelan, por ejemplo, que el libro se hizo estando en plena guerra. De ahí que no estuvieran estos dos autores al encontrarse en Europa, uno viviendo en Londres y la otra en París.

Veintiocho autores españoles y latinoamericanos. No están todos pero si los más representativos y otros poco conocidos en España pero que, suponemos, dotados de una alta calidad a juzgar por lo leído y que, de seguro, picarán la curiosidad del lector atento: Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique, Juan Goytisolo, Sánchez Ferlosio, Sergio Pitol, Javier Marías, Eduardo Mendoza, Antonio Muñoz Molina, Rafael Chirbes, Ricardo Piglia, así como Evelio Rosero, Elvio Gandolfo, Aurora Venturini o Hebe Uhart. Cada uno, además, dueño de una parcela de realidad literaria en la narrativa en español que se hace hoy día, una parcela muy específica y cuidadosamente cultivada. La gracia de esta antología es que es una antología de narradores, casi diría de novelistas, lo que añade cierto riesgo en un tipo de género que hasta ahora ha sido

coto casi exclusivo de poetas, lo que por otro lado es lo obligado ya que un poema se puede leer en su totalidad y este tipo de antologías son necesariamente fragmentadas, vale decir, mutiladas.

Tampoco esto es un serio problema. La verdad es que esta antología está realizada para que no se lean las páginas que los autores han escogido de sus obras, ¿a quién le interesa leerse una páginas sin continuidad alguna de *La fiesta del chivo*, pongamos por caso?, sino para que averigüemos, por curiosidad nada malsana, qué páginas creen los autores que son las mejores suyas. Terrible error, por parte del lector, si piensa que se va encontrar con algo parecido a una revelación. En cualquier caso, pensar lo contrario tendría más sentido. Esto los poetas lo saben muy bien y se guardan los antólogos de pedir a los autores que escojan sus poemas, como experimentó un joven Octavio Paz con aquella célebre primera antología de la poesía latinoamericana. Así, una de las virtudes de esta antología es que lo primero que se pregunta el lector es la razón de que Mario Vargas Llosa haya escogido páginas de *La fiesta del chivo* cuando las hay excelentes de *Conversación en la catedral* o *La casa verde*, mientras es probable que asienta con placer si constata que Juan Marsé ha escogido atinados párrafos de *Últimas tardes con Teresa* o Rafael Chirbes algunas páginas de *Crematorio*, su obra más conocida y con toda probabilidad de las mejores de su producción. Con ello quiero decir que se obliga al lector a ser el antologizador imaginario del libro porque al saber éste que ha sido el autor el que ha escogido tiene tendencia a la confrontación con él si lo escogido no es de su agrado.

Sin embargo lo mejor de este libro no es esta cuestión, por muy interesante que le parezca a alguno, sino el cuestionario. Ahí se encuentra un tesoro para entender muchas cosas de la obra de cada uno de los antologizados. Podría extenderme en algunas respuestas, maravillosas, de muchos de ellos pero es preferible que el lector los halle y lo goce porque les ayudará a entender, a vislumbrar claves secretas, escondidas de cómo es el proceso creador de un autor. Ahí reside la excelencia de este libro, su auténtica contribución a lo literario. No es poco y, además, en ello percibimos la inteligencia y lucidez de Valerie Miles a la hora de pergeñar la antología. Es aquí donde se halla la auténtica tortura del Dr. Johnson, la de un autor hablando de sí mismo y de su obra, y que es

el título de las primeras de las tres preguntas a que Valerie Miles somete a cada uno de los autores. La segunda, *En conversación con los difuntos*, que remite al célebre soneto de Quevedo, consiste en pedirle al autor que confiese sus deudas, sus influencias de otros autores u obras. Cuestión reveladora que adquiere su rotundidad. El resultado, es excelente y es una contribución de una enorme importancia para entender ciertas claves de la literatura que se escribe hoy día en español. Faltan en la antología Daniel Sada y Guillermo Cabrera Infante, que fueron invitados a colaborar pero murieron antes de que el libro se llevara a cabo. Lo he puesto al final de la reseña para resaltar su ausencia, como se hizo en su momento con la antología de Whit Burnett con T.S. Elior y Gertrude Stein.

Cuña y cuenco, vida leve

Esther Ramón

Marcos Canteli: *es brizna*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2011.

Es brizna, el último poemario del asturiano Marcos Canteli (Bimenes, Asturias, 1974), parece marcar una nueva etapa en su poesía de una manera que casi puede leerse como espontánea, orgánica, como un nacimiento o un brote. También parece funcionar como una especie de cierre a la inversa: si bien escuchamos ecos de libros anteriores, de *Reunión* (Icaria, 1999) y en especial de *Enjambre* (Bartleby Editores, 2003) –en los que el tema del núcleo familiar, de sus complejos entramados, y también de la memoria, son preponderantes–, en *es brizna* se arrastran y vacían, como piedras que recuerdan su peso antes de entrar en la ingravidez, como pesos que hay que volver a sostener una vez más antes de ser definitivamente soltados. Porque el cierre que busca elevarse, aligerarse (como un globo soltando amarras y lastres) no consiste en atar cabos sino más bien en deshacerlos. Y es éste un verso importante en el libro, que podríamos casi leer en torno a él: «deshacer el nudo para volverte preciso», y que parece incluso plantear una nueva poética.

Como si la precisión consistiera, paradójicamente, en abrir inmensurablemente el diafragma obturado del lenguaje y dejar que el viento se cuele libremente por los espacios en blanco del poema, de la casa sin paredes que es el poema («los cuartos / en que me meto / ya no tienen paredes»).

Una brizna es algo insignificante, apenas una hebra. Una brizna que existe, que respira, que es, en presente, y que da nombre a este libro, en el que se contrapone a «plomado», en una balanza que no deja lugar a dudas: que se inclina, como siempre hace lo poético, hacia su condición de levedad.

Marcos Canteli ha declarado en algunas ocasiones que su escritura pretende quitarle peso a lo escrito, que podría estar, pero también no estar, con mucha facilidad, al contrario que muchos escritores que pretenden perpetuarse a través de su escritura. En una entrevista radiofónica declaraba: «Me gusta tender hacia formas que sean cada vez más ligeras, formas de estar y de escribir, es un reto en lo personal y en lo poético».

Es inevitable recordar en este punto la conocida y hermosa conferencia titulada «Levedad», contenida en el libro póstumo de Ítalo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, editado en España por Siruela, y que alcanzó en 2012 su duodécima edición, lo que nos habla de su, a primera vista, incomprensible, popularidad. Calvino comienza el texto recordando sus comienzos como escritor, y cómo se le reveló que «la pesadez, la inercia, la opacidad del mundo, [son] características que se adhieren rápidamente a la escritura si no se encuentra la manera de evitarlas». Y cómo ese convencimiento demanda además un cambio de postura, de posicionamiento ante lo real: «he de cambiar mi enfoque, he de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica».

Y es eso precisamente lo que emprende este libro, esta escritura, que no se aligera perdiendo pie, calzando las alas de lo imaginario, sino cambiando el enfoque, la manera de mirar el mundo y hallando otra óptica, otra lógica, que restan pesadez y lastre (en palabras de Calvino, «lo más ligero es lo que verdaderamente mueve a lo más pesado»).

Las referencias culturales están también cuidadosamente escogidas para aligerar, para huir de la petrificación que pueden suponer los subrayados de lo intelectual o lo literario, y restar sumando. Así, las distintas referencias a Oriente, nos dan noticia de esa buscada levedad: los jaikus, los sutras («murmullos de montañas / y agua son sutras / suturas») y la cita al tan hermoso como leve jaiku de katsuri: «Los que miran la nieve, / uno a uno invisibles, / se han hecho nieve».

De esta manera, el libro adquiere en su forma, poemas cortos y muy delicados, y también en su fondo, un cierto aire oriental. Esa querencia por lo oriental tiene que ver, para su autor, «con el espacio, con lo que un poeta que me gusta mucho, Miguel Suárez, llama "el cuidado", "esa voz del cuidado" y que está presente, o

que por lo menos está presente en nuestra percepción de lo oriental. Una forma que a la vez es ajena y que te resulta también muy familiar o muy plausible».

Y tampoco es casual que se cite varias veces a Robert Walser, un autor que se sitúa en lo aparentemente insignificante, en las briznas del mundo, en sus minucias, en la delicadeza de lo cotidiano. «Siento nostalgia de casa, / adonde nunca he llegado», dice Walser desde la intemperie en uno de los poemas recogidos en el volumen titulado *Poemas. Blancanieves* (Icaria, 1997). Y es precisamente la casa uno de los motivos centrales de este libro, donde es –ella también, el centro del núcleo familiar, el refugio del hombre frente a los peligros de la naturaleza– aligerada.

En *es brizna* cobra un especial protagonismo «la casa la casa que esencialmente no tenemos». La casa a la que se retorna, la casa que se busca y que se encuentra como ausente («y que al volver a casa la casa ya no está»). La que ha sido abierta («los cuartos / en que me meto / ya no tienen paredes»), tomada por la naturaleza. Y se abren los blancos en la página, en la casa del lenguaje, y ahora «la bañera sobre la hierba el abrevadero al fondo».

Entre lo interno y lo externo, hay un deambular en el libro entre la casa (su ausencia o búsqueda) y la naturaleza (que es también en lo que parece dirimirse lo humano, siempre a medio camino entre su ser y lo natural, de lo que se ha irremisiblemente desligado), pero en ocasiones el libro parece resolver esa dicotomía hacia lo simplemente vivo, hacia lo que todavía palpita: «era frondosa la casa y se había llenado de animales». Porque *es brizna* es esencialmente un libro de vida.

A nivel formal, además de presentar un aspecto «aéreo», lleno de silencios, podemos también observar una estructura que podríamos llamar orgánica, que se va construyendo conforme los versos van transcurriendo. Es por ejemplo significativo fijarnos en un recurso que surge una sola vez en el libro y que después desaparece: el de las notas al pie de página que surgen en la página 20, y que, sin ser aclaratorias o explicativas, siguen tejiendo desde lo poético unas cuantas hebras o briznas más.

Se trata de un recurso que hemos podido ver profusamente en poemarios como *Cien niños*, de Juan Carlos Suñén (Cátedra, 1999) o en *Matar a Platón*, de Chantal Maillard (Tusquets, 2004),

pero en este caso no responde a una estructura prefijada, establecida y continuada por el autor, sino a un leve brote, que después se desvanece. El autor ha señalado al respecto: «Me gusta que la escritura me vaya diciendo cosas, no predeterminarla, que vaya abriéndose paso».

Por otra parte, la mente, el cerebro, la razón o la memoria están presentes en el libro, y se ligan a referencias a lo metálico. El metal se contrapone a un entorno natural, y de alguna manera chirría, se presenta en escorzo. Y por otra parte, cuando se habla de que «hoy la fascinación / es metálica», dicha fascinación parece tener que ver con lo tecnológico. Se habla, por ejemplo de una «cocina no virtual», lo que evidencia que existe una vida virtual, en contraposición con el mundo orgánico, perecedero pero, por lo mismo, vivo. Y se crea una paradoja entre el peso del metal, en las antípodas de la ligereza de la brizna, y la levedad de lo virtual.

Si volvemos a la conferencia de Calvino, podemos observar que presenta al respecto brillantes intuiciones acerca del mundo virtual y su levedad, aunque su autor sólo la viviera en sus rudimentos: «es cierto que el *software* no podría ejercitar los poderes de su levedad sin la pesadez del *hardware* (...). La segunda revolución industrial no se presenta como la primera, con imágenes aplastantes como laminadoras o coladas de acero, sino como los bits de un flujo de información que corre por circuitos en forma de impulsos electrónicos. Las máquinas de hierro siguen existiendo, pero obedecen a los bits sin peso».

Ante todo lo desplegado podríamos ahora plantear una cuestión fundamental: si se emprende el camino de la levedad, en la escritura, ¿se trata de un camino sin retorno que debería seguirse hasta sus últimas consecuencias, hasta arribar a la disolución o el silencio? Es decir, ¿hay más escritura a partir de aquí?

Acudiremos de nuevo al ensayo de Calvino, que apunta una posible respuesta, fijándose en el mito de Perseo, que corta la cabeza de la Medusa, la Gorgona que todo lo petrifica, que redobla y fosiliza el peso del mundo: «para cortar la cabeza de la Medusa sin quedar petrificado, Perseo se apoya en lo más leve: los vientos y las nubes, y dirige la mirada hacia lo que únicamente puede revelársele en una visión indirecta, en una imagen cautiva en un espejo. Inmediatamente siento la tentación de encontrar en este

mito una alegoría de la relación del poeta con el mundo, una lección del método para seguir escribiendo».

Lección de vida y de escritura, que viene tal vez subrayada por una de las más hermosas imágenes que nos brinda *es brizna*, este libro leve, que muestra a la poesía en un espacio híbrido, que habita al mismo tiempo del lado de la palabra presente y de su ausencia o silencio: «aunque todos nuestros poemas traen pájaros / de poca cabeza // para que no te alcance algo se borra».

En busca de la tercera España

Isabel de Armas

Niceto Alcalá-Zamora: *La victoria republicana (1930-1931). El derrumbe de la monarquía y el triunfo de una revolución pacífica*. Prólogo de Stanley G. Payne, Edición de Jorge Fernández-Coppel, Editorial La Esfera de los Libros, Madrid. 2012, 422 pp.

La trilogía titulada *Los diarios robados del Presidente de la Segunda República*, se desarrolla en tres tomos. El primero, *Asalto a la República*, fue publicado en 2011, y su contenido se centra en los meses previos a la Guerra Civil, desde el primero de enero al ocho de abril de 1936. El segundo, que aquí comentamos, ha visto la luz el presente año. Titulado *La victoria republicana (1930-1931)*, recoge el derrumbe de la monarquía y la llegada de la Segunda República. El tercero, aún por publicar, comienza en mayo de 1932 y abarca el período estrictamente revolucionario y constituyente republicano, «en que por la fuerza de las circunstancias –escribe Alcalá-Zamora en nota preliminar– y sin haberlo buscado con insistente ni deliberada ambición me toca ser protagonista humilde, pero protagonista al fin». La vida de estos documentos ha sido tortuosa: fueron robados y luego secuestrados, reencontrados, secuestrados otra vez y finalmente publicados. Esta rocambolesca historia ya la contamos con mayor amplitud en el nº 740 de *Cuadernos Hispanoamericanos*.

En este tomo, Alcalá-Zamora presenta sus memorias del Comité Revolucionario republicano y de la primera fase de la Segunda República. «Era bastante extraño –escribe en su prólogo Stanley G. Payne– que un hombre de ley como don Niceto se convierta en uno de los líderes principales de un movimiento subversivo». El autor de estas memorias creía que su actitud estaba totalmente justificada porque la monarquía de Alfonso XIII había reconocido la dictadura de Primo de Rivera por más de seis años, aunque

en 1930 tratara de volver a la normalidad constitucional. Él propuso restablecer la ley y el gobierno constitucional por un acto revolucionario. «Esto no es imposible», comenta Payne, y añade: «Creía además que la revolución tenía que ver con un solo acto o fase, la instauración de una República constitucional. No entendía que una revolución es un proceso, no un acto, algo que aprendería solamente muy tarde, cuando ya se viera a sí mismo arrollado por el proceso en abril de 1936».

Alcalá-Zamora tenía la idea, que siempre proclamó y nunca ocultó, de una República con una Constitución de consenso; que estableciese el laicismo de Estado, pero que reconociese de alguna forma la especial realidad de la Iglesia en España; que contemplase la posibilidad de la autonomía regional; una Constitución que creara un parlamento bicameral, con un Senado que actuase de contrapeso moderado al poder del Congreso; una Constitución que definiera con precisión y rigor jurídicos el equilibrio entre los distintos poderes del Estado; y una ley electoral que diese más peso a los partidos y grupos pequeños frente a las grandes concentraciones y coaliciones políticas.

De estas memorias tiene especial interés la narración de las actividades del Comité Revolucionario, que rechazó cualquier compromiso o negociación e insistió en imponerse de un modo u otro, algo que al final consiguió. El presente tomo relata las reuniones de San Juan de Luz, Hendaya y San Sebastián, allí se determinó el célebre pacto conocido con ese nombre. El Comité Ejecutivo quedó compuesto por Alcalá-Zamora, Azaña, Casares Quiroga, Prieto, Galarza y Ayguadé. Entonces llegó la hora de poner pies y manos al proyecto, es decir, cómo financiarlo. Con amplia dosis de optimismo y buen humor fueron solventando los problemas económicos. Alcalá-Zamora escribe con su floreado y característico estilo: «Así la República nació limpia de sospechas, su hacienda libre de compromiso, su economía dueña de sus destinos y la soberanía inmaculada y plena». En esta primera etapa de euforia, don Niceto canta las glorias de Lerroux, que había quedado fuera de aquel recién estrenado Comité Ejecutivo. Dice textualmente: «Justo es tributar a Lerroux la justicia especial que se le debe por los sacrificios singulares que su acomodamiento y facilidades representaron. No hubo la menor resistencia a una colaboración

subordinada y a ratos secundaria en la preparación de los trabajos revolucionarios, en la fijación de acuerdos o programas y aun en el trazado o noticia de los planes». En tres años todo esto cambiaría, y el líder del partido radical pasaría a ser uno de sus grandes enemigos. Así lo expresa en las páginas de la primera entrega de sus memorias: En Azaña sólo veía una soberbia insoportable. Desconfiaba profundamente de Lerroux, hasta rozar casi en la animosidad personal, un sentimiento sin duda mutuo. Desconfiaba igualmente de Gil Robles y la CEDA.

En este tomo destaca el relato del periodo que él y los suyos pasaron en la cárcel, y los privilegios y comodidades de las que disfrutaron. Recordemos que los miembros del Comité fueron detenidos después del intento de pronunciamiento fallido del 15 de diciembre de 1930. Los republicanos pensaron traer el nuevo régimen a través del conocido pronunciamiento militar y contaron con simpatías dentro del Ejército, pero no con las suficientes. «Los llamados en broma Consejos de Ministros –cuenta el reo Alcalá-Zamora– lo eran en realidad. Tenían una primera parte dedicada a contrastar las noticias recibidas durante el día sobre posibilidades revolucionarias y a coordinar esfuerzos. Luego continuábamos con método y paciencia la reconstrucción de los acuerdos sobre programa del futuro Gobierno Provisional». Más adelante, siempre optimista, escribe: «No éramos sólo nosotros, ni la masa en su clarividencia, natural, quienes nos dábamos cuenta de que la dirección de la vida política española había sido encerrada con el Comité Revolucionario dentro de la cárcel. Lo veían también así unas cuantas personalidades de claro juicio y alto relieve que se interesaban por los asuntos de España». Tras cantar las glorias a la totalidad del proceso judicial, de su final carcelario comenta eufórico: «Aún desorientado el pueblo por la rapidez de nuestra salida, aún sorprendido con la insólita hora de la tarde, porque se aguardaba la de la noche y ya durante la anterior hubo en las afueras vigilancia voluntaria de entusiastas, nuestra salida fue un acontecimiento indescriptible».

Llama la atención el benévolo retrato que don Niceto hace de Fermín Galán, el exaltado militar izquierdista republicano, que con su compañero García Hernández decidieron adelantar el pronunciamiento principal alzándose el día anterior, en Jaca. Ambos

fueron rápidamente juzgados y fusilados, pasando a ser los dos protomártires de la República. Ante esta dura realidad, la postura de Alcalá-Zamora es fundamentalmente compasiva. Llama aun más la atención y sorprende, que su actitud no sea la misma ante el asesinato, por parte de Galán, del general De las Heras, y de otros militares muertos a manos de los golpistas.

Una de las partes más importantes de este libro es la descripción de los primeros días de la recién estrenada República. «La revolución había triunfado sin disparar un tiro ni atropellar a nadie», escribe el autor de este diario. «La revolución fue tan pacífica y la multitud tan noble –insiste– que la última noche de la familia destronada en palacio, no ofreció peligro ni sobresalto». Ante la marcha de Alfonso XIII, sus palabras son implacables: «...sin tener que agradecer nada a la sumisión tardía, inevitable, egoísta y pequeña del ex-rey fugitivo: No se va, lo hemos echado».

La legitimidad de la República sería aceptada por la mayoría de los españoles, y por la comunidad internacional. Pero los días gloriosos de su instauración duraron poco. El primer drama político de Alcalá-Zamora aparece en mayo de 1931 con la «quema de conventos». Don Niceto siempre prestó mucha atención a las relaciones con la Iglesia, y aquí se recogen documentos que lo constatan, algunos inéditos. Azaña fue el principal responsable de que la quema de iglesias y conventos prosperara. Con pena e indignación, el recién estrenado Presidente lo apunta: «Fue Azaña, y una dolorosa verdad me obligó a proclamarlo, quien en la enorme dificultad provocó la más grave crisis que amenazaba al gobierno provisional y asumió con ello responsabilidad considerable y decisiva, no en la iniciación pero sí en el desenvolvimiento de los hechos que habrían quedado atajados en los dos primeros incendios de Madrid».

El gran objetivo del Presidente de la Segunda República fue, no se cansó de repetirlo, «centrar la República». «Pero fracasó totalmente en el empeño –afirma Payne en el prólogo de este tomo–, y ese fracaso fue fatal para la República misma». Se pregunta entonces: «¿Por qué fracasó en su gran objetivo?» «¿Fue un objetivo posible, realista?» Como tantos otros historiadores, el hispanista inglés se inclina por un claro «no», dadas las intenciones de la mayor parte de las izquierdas de crear un régimen exclusivamente

de izquierdas, el empeño de la CEDA más tarde en construir un régimen alternativo de derechas, y las intenciones, tanto de la extrema izquierda como de la extrema derecha, de destruirlo todo. Payne también ve que era muy difícil centrar un régimen en cuyas elecciones los numerosos partidos de centro no ganaban más que aproximadamente el 25 por ciento del voto. «Reconociendo ese hecho –escribe–, Alcalá-Zamora trató de usar los poderes de la Presidencia, con el peso añadido de un centrismo minoritario, para influir en todo el proceso político y formar gobiernos más equilibrados». Pero sus varios intentos de alentar la formación de un gobierno republicano de unidad amplia fallaron.

El autor de estos diarios, precoz representante de la «tercera España», se vio muy solo y desamparado en su tarea de aportar racionalidad y moderación a la vida política. Pasada la euforia del derrumbe de la monarquía y los contados días gloriosos del triunfo de una revolución pacífica, todo se vino abajo. El propio Presidente de la Segunda República nos lo cuenta, con todo lujo de detalles, en estas esclarecedoras memorias.



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

j. t. fraser • maría zambrano • umberto eco • james buchanan • jena-françois lyotard • george steiner • julio caro baroja • raymond carr • norbert elias • julio cortázar • gianni vattimo • j. l. lópez aranguren • georg simmel • georges duby • javier muguerza • naguib mahfuz • susan sontag • mijail bajtin • ángel gonzález • jürgen habermas • a. j. greimas • juan benet • richard rorty • paul ricoeur • mario bunge • pierre bourdieu • isaiah berlin • michel maffesoli • claude lévi-strauss • octavio paz • jean baudrillard • iris murdoch • rafael alberti • jacques derrida • ramón carande • robert darnton • rosa chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset
Fortuny, 53, 28010 Madrid. Tel. 410 44 12

Distribuye: Comercial Atheneum
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 62

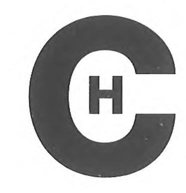
La cultura pasa por aquí



C/ Zurbano, 4. 28010 Madrid.
Tel.: 91 308 60 66 | Fax: 91 310 55 07 | E-mail: info@arce.es | www.arce.es

www.revistasculturales.com

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NÚM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2012

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

España	Un año (doce números).........	52 €
	Ejemplar suelto........................	5 €
Europa	Un año	109 €
	Ejemplar suelto........................	10 €
Iberoamérica	Un año	120 €
	Ejemplar suelto........................	12 €
USA	Un año	156 $
	Ejemplar suelto........................	13 $
Asia	Un año	120 €
	Ejemplar suelto........................	12 €

IVA no incluido

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que ello conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa, 105, 28040, Madrid.